

هذا العدد

يصدر هذا العدد متضمنا العددين ٣٠ ، ٣١ وتعتذر أسرة تحرير المجلة عن هذا التأخير الخارج عن ارادتها .

ويشمل هذا العدد العديد من الدراسات التي تتناول قضايا الابداع الشعبي والموضوعات التي تكشف عن جوانب من قيم هذا الابداع . ويستهل العدد الأستاذ صفوت كمال باعتبار انها الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية ، وهن أهم الموضوعات التي يجب أن تولى عناية خاصة ،

مستويات ، المستوى الأول ، تطفى فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة ، والثانى ، على العكس من ذلك ، تطفى فيه الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية ، أما المستوى الثالث والآخر ، فتند تحققت فيه الموازة الفنية بين كلا البعدين التراثى والمعاصر ، ومثل الكاتب لهذه المستويات الثلاثة ببعض الروايات لمجموعة من الروائيين المصريين من بينهم نجيب محفوظ وفاروق خورشيد ، وقد اقتضى منه ذلك ، وهو المعنى بالاطار الخارجى للعمل الروائى ، أن يعرج سريعا على الحدث واللغة والشخصية فى هذه الروايات لتأكيد رؤيته بهذا الخصوص .

ويقدم الأستاذ صفوت كمال عرضا للجهود الواعية التي تمت بهذا الصدد فى مصر ، ومحققته هذه الجهود من نتائج طيبة فى هذا المجال ، كما يضع تصورا علميا من أربع عشرة نقطة للحفاظ على مصادر هذا الابداع الشعبى الأصيل ، ازاء التحولات الثقافية العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام السريعة الانتشار ، وكذلك المتغيرات المتتابعة فى الحياة الاجتماعية لشعبونا العربية ، مكررا ما سبق أن طالب به مرارا وتكرارا من ضرورة انشاء هيئة أو منظمة عربية تسعى الى توحيد جهود العاملين العرب فى هذا المجال الهام من مجالات ثقافتنا العربية الأصيلة .

كما يقدم لنا الباحث/ عادل ندا عرضا ضافيا لكتاب « الحكاية الشعبية » لرائد الفولكلور العربى الراحل ، الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس مؤكدا فى بداية العرض على أن هذا الكتاب يعد كتابا مؤسسا فى مجال الدراسات الشعبية ، فاستعرض المقدمة وما ورد بها من مصطلحات كالحكاية والقصة والمقامة والسمر والخير والحرافة والمثل والحدوتة ، ثم فصول الكتاب ، واحد أثر الآخر ، وذلك فى ايجاز يؤكد ثراء الكتاب ، وحفوله بالعديد من القضايا حول موضوع الحكاية الشعبية ، ورأى الراحل الراحل فيها .

وحول توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية يقدم لنا الدكتور/ مراد عبد الرحمن مبروك بعض ملامح الأشكال التراثية الشعبية فى الرواية المصرية انطلاقا من أن بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، حيث يعد الشكل بمثابة الاطار أو القالب الذى يحوى مجموعة الأسس الفنية فى العمل الروائى ويحكم بناءها ، وعلى هذا الأساس يبرز الشكل الفنى بروزا جليا من بين مجموعة هذه الأسس ، ويبدو عالما قائما بذاته .

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن أن الشكل الفنى فى الرواية المصرية يتبلور فى ثلاثة

أيضا يقدم الأستاذ/ عبد العزيز رفعت بعض القضايا التي يثيرها النص الشعبي « متسولي الجرجاوى » ، وذلك في دراسته « متسولي الجرجاوى - قضايا على هامش النص » ، وقد أشار في مقدمة الدراسة الى أن النماذج المتوفرة لديه ، وكذلك التي وصلته من هذا النص ، تؤكد على أن التغير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشكل لا بالمضمون ، شأنه في ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبي القصصى المنظوم ، وبخاصة تلك التي ليس لها أساس نثرى . وهو بهذا الصدد يجدول الخلافات فيما بين ستة نماذج لنص « متسولي الجرجاوى » ، مشيرا الى أن النص المدون يتمتع ببنية خاصة في طريقة نظمه ، قد يكون أهم أسبابها تأكيد الراوى على الامكانات الضخمة للتأليفات أو الترفيقات التي يتمتع بها في حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة .

وحيث يتزايد الاهتمام بالفنون الشعبية في وطننا العربى الكبير يحدد الأستاذ/ مختار سيد أحمد دعوة الأستاذ/ أحمد رشدى صالح بصدد قيام مركز وارشيف عربى للفولكلور والتنمية ، مهمته توظيف المواد الفولكلورية العربية توظيفا علميا في خدمة اغراض التنمية ، باعتبار أن هذه المواد ما هى الا تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة العربية ، وتقتضى الضرورة بالفعل البدء فى انشاء هذا المركز الفولكلورى ، حتى لا تفقد الجيود التنموية ، وكذلك النشاطات الفولكلورية المتزايدة ، الكثير من امكانيات الاستفادة بترائنا الضخم البالغ التنوع والحيوية .

وعن « الرقص فى مصر القديمة » يقدم لنا الأستاذ/ لويس بقطر دراسة تنطلق من فكرة يسعى الكاتب الى تحقيقها . وهى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا عن فكرة التواصل ، ولأن ذلك لا يتأتى لغير ذوى النظرة الشاملة ، فإن البداية الصحيحة لمعالجة موضوع يهدف الى تحقيق هذه الفكرة تكون - كما يقول الكاتب - فى التعرف على البداية القديمة لاصوله ، لهذا يعكف الأستاذ/ لويس بقطر على وصف بعض الرقصات من المراحل المختلفة فى مصر القديمة ، بحيث تتكون لنا فكرة مادية ملموسة

عنها ، ثم يعتمد بعد ذلك الى محاولة تحديد بعض أنواع هذه الرقصات ، تاركا لدارسى الفنون الشعبية ، وبخاصة الرقص ، مهمة القيام باجراء مسح شامل للرقصة المصرية الشعبية ، فى شمال مصر وجنوبها وشرقها وغربها ، وعلى أساس من منهج تاريخى ، حتى يمكن رؤية التشابهات والرجوع بها الى الورا ، ومتابعة التغيرات ومعرفة أسبابها ، بما يساعدنا على فهم حضارتنا فى تواصلها .

كما تقدم لنا الباحثة / ذكاء الأنصارى دراسة عن « الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون » ، أحد أعلام الأدب المصرى فى القرن التاسع الهجرى ، وفيها تعرض لحياته ، وشعره ، وعلاقة الموسيقى باوزان الشعر ، وقوانين كل منهما ، لتخلص من ذلك الى المقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون مثل مقام الرهاوى ، الحسينى ، السيكاه ، الأصهبان ، الجيهاركا ، وأخيرا الراسى ، ولتؤكد لنا أن ابن سودون ، الذى حفل شعره بالكثير من الصور عن حياة الشعب المصرى من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ إنما كان ، فوق معرفته بالشعر ، على قدر كبير ودراية عظيمة بفن الموسيقى والطرب .

ويقدم الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى دراسة ضافية عن الزناتى خليفة تحت عنوان « الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » ، وفيها يلقي د . الحجاجى الضوء على هذا البطل ، وموقف راوى السيرة الشعبية منه ، وذلك من خلال روايات مجموعة من رواة السيرة من صعيد مصر ودلتها ، فضلا عن بعض مطبوعات السيرة الهلالية المعروفة ، ويقرر الدكتور الحجاجى أن الزناتى خليفة يبرز فى السيرة الهلالية ليس على اعتباره بطلا مضادا لأبى زيد الهلالي وإنما على اعتباره بطلا معاديا ، يملك كل مقومات البطولة والشرف ، والواضح أن مصطلح « البطل المغادى » هذا قد اشتقه الدكتور الحجاجى من « النداء » ، وهى صفة الحالة التى التقى فيها الزناتى خليفة مع أبى زيد الهلالي فى الجزء المعروف من السيرة بالتغريبة .

وتحفل هذه الدراسة الشيقة بالكثير من المقارنات ، والتحليلات الناقصة ، وتجمع كل الروايات المقارنة على أن قتل دياب بن غانم للزنتي لم يكن فخرا له ، وإنما كان شهادة لرجل الغرب الكبير ، الذي باع عمره في سبيل أرضه ووطنه ، وليخلد الراوى الشعبى اسمه فى سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتي مازالت تعيش فى وجدان شعبنا العربى وواقعته حتى الآن .

وعن « سكان الصحراء الشرقية .. البشارية » تقدم لنا الأستاذة نادية بدوى دراسة ميدانية تتناول أصلهم وحياتهم وتقاليدهم وعاداتهم وشمائلهم ومعتقداتهم ومعارفهم وموسميتهم وبعض آدابهم الشعبية وتقول أن البشارية فرع من فروع قبائل البجيا ، التي تعد من أقدم الشعوب التي عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر ، وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنة قبل الميلاد ، وقد استعان بهم المصريون القدامى فى أعمالهم الحربية ، وأطلقوا عليهم كلمة « ميجا » أو « ميجاوى » وهى كلمة فرعونية تعنى : الرجل المحارب ، كما يؤكد العالِم الأثنروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الأثنروبومترية التي أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التي تقطن الصحراء الشرقية من هذه القبائل شديدة الشبه بالقدماء المصريين فى عصر ما قبل الأسرات ، كما تعتبر قبائل العباددة والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجاشية بالفراعنة ، وأيا كان الأمر فإن مثل هذه الدراسات الميدانية هو ما يجب أن يحظى بعناية خاصة من الباحثين والدارسين الفولكلوريين والأثنروبولوجيين على مستوى عال من العربى بعامة ومصرنا بخاصة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد التواب يوسف عرضا شيقا لثلاثة كتب عن التراث والمأثورات الشعبية - الأول : كتاب الأديب الشاعر طاهر أبو فاشا - رحمة الله - الذى تناول فيه واحدا من أهم كتب الفكاهة فى القرن السابع عشر الميلادى ، وهو « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويعد هذا

الكتاب وثيقة شعبية عن الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى ، وقد وضعه آنذاك الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربيني .

أما الكتاب الثانى فهو الكتاب الذى أعده الأستاذ / محمد ابراهيم الميهان عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، ولصعوبة هذه المفردات ، التي صلت فى شتى مناحى الحياة اليومية ، فقد قام بشرحها ، أو ترجمتها كما يذكر على صفحة الكتاب الخارجية ، الأستاذ / عبد العزيز محمد الذكير .

أما الكتاب الثالث والأخير فهو كتاب « حكايات من أفريقيا » ، والذي صدر مترامنا مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا بمدينة المعز ، ويحتوى على ست عشرة قصة من أجمل القصص الشعبية فى القارة العذراء « أفريقيا » .

كما يقدم الأستاذ / علاء الدين وحيد عرضا لكتاب « المدينة المفرقة » للباحث العراقى عبد العزيز العانى ، وهذا الكتاب جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها العانى عن مدينة « عنة » العراقية ، انتهى توشك أن تختفى من الوجود غرقا ، بعد إتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات ، كما عُرِقت النوبة بعد بناء السد العالى ، وهو يشتمل على عرض دقيق للحياة العملية والاجتماعية والعامية لمدينة « عنة » فى معالجة فولكلورية لا تنفصل عن الواقع وإنما ترتبط به أشد الارتباط .

أما الأستاذ / عبد الغنى داود فيعنى بالتراث الشعبى فى رواية « وداعا للسلاح » للكاتبة الأمريكى الشهير أونست ميلر هيمنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) ، مؤكدا على أن كل أجيال الروائيين فى العصر الحديث يحتفلون احتفالا شديدا بالتراث الشعبى ، وهيمنجواى وحده هو الذى يستعمل المادة الفولكلورية ليتوسط فيما بين نفسيتين متضادتين (هما نفسية الفنان فى الحقيقة) الأولى : أدبية ذهنية ذات مستوى رفيع ، والثانية : عادية ودارجة وعامية ، لكن كلتاها أصيل وصادق ، وفيهما يتجسد إبداع الفرد الفنان وفنه الأعظم .

الأداء الشعبي - دراسة ميدانية لفن المؤدى
الشعبي ، ودوره فى القص الشعبى » .

أما الكاتب / محمد سيد ياسين فيقدم لنا
جولته فى المعرض النوبى ، الذى أقيم بمناسبة
مرور ربع قرن على هجرة النوبيين ، وذلك بمقر
المعهد الهولندى للأثار المصرية والبحوث العربية
بالقاهرة ، والذى امتد لمدة أسبوع من افتتاحه
فى ٢٣/١١/١٩٨٩ م ، وشارك فيه العديد من
الفنانين بأعمالهم المختلفة ، كما صاحبه برنامج
ثرى من المحاضرات والندوات .

أما الدكتور / ياقوت الديب فهو يختار المجال
السينمائى ، ويقدم لنا من خلال فيلم
« الأراجوز » للمخرج المصرى هانى لاشين ،
الأجرومية الجديدة للتعامل مع التراث الشعبى
فى السينما المصرية ، وعلى اعتبار أن هذا الفيلم
هو الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبى أعلى
مستوى من التوظيف وهو مستوى المواجهة مع
التراث وتفجيريه فى آن .

ويختتم جولة هذا العدد الباحث / إبراهيم
حلمى فى معرض « منمنمات عربية » ، الذى
أقامه الفنان محمد بغدادى فى الفترة من ٢ : ١١
يوليو ١٩٨٩ م ، وقد تضمن المعرض العديد من
اللوحات التى تستلهم تراثنا الفنى ، العربى
والاسلامى ، بإبعاده الثرية المتعددة .

وتحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد
بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ /
صفوت كمال عرضا وافيا للرسالة التى تقدم بها
الباحث / أشرف محمد عبد القادر لكلية التربية
الفنية بجامعة حلوان لنيل درجة الماجستير فى
التربية الفنية ، وعنوانها « مشغولات الزى
والزينة لبديوات الوادى الجديد ، والإفادة منها
فى اثراء تدريس الأشغال الفنية » .

كما يقدم المهندس / عمرو حسن محمود
عرضا للرسالة التى تقدمت بها الباحثة /
ليلى كمال فتوح لكلية التربية الفنية - أيضا -
بجامعة حلوان ، للحصول على درجة دكتوراه
الفلسفة فى التربية الفنية ، وعنوان الرسالة
« أساليب تطوير عناصر وحدة الاضاءة لاثراء
المشغولة الفنية عند طلاب كلية التربية الفنية »
متخذة فى رسالتها الفن الشعبى مصدرا الهام
يمكن الاستفادة منه فى اعطاء المشغولة الفنية
المتنقلة فى وحدة الاضاءة « الأباجرة » بعدا
تاريخيا بالإضافة الى شكلها الجمالى المبتكر .

كما يقدم الباحث / مصطفى شعبان جاد
عرضا للرسالة التى تقدم بها الباحث / عطار
عبد المجيد شكرى الى المعهد العالى للفنون
الشعبية للحصول على درجة الماجستير من
اكاديمية الفنون وعنوان هذه الرسالة « فن

الحفظ

على مصادر الإبداع الشعبي

صفوت كمال

لا شك أن عملية الحفظ على مصادر الإبداع الشعبي تحتاج الى جهود متضاربة متعددة تعنى مسؤوليتها العلمية والقومية ، فى هذه العملية التى ترتبط بأهم مقومات الثقافة القومية للمجتمع باعتبار أن ثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين هما تراثها الثقافى المبدون والمحفوظ وتراثها الثقافى الشفاهى المتناقل شفاهة عبر الأجيال .

هذه العملية العلمية للحفظ على مصادر الإبداع الشعبى ترتبط أساسا بعملية جمع وتسجيل وتحليل وتصنيف أشكال هذا الإبداع المتنوعة ودراسة أنماطه المتعددة .. سواء كانت وسيلة هذا الإبداع الكلمة المصاغة شعرا أو نثرا فى فنون الأدب الشعبى أم كان وسيلته النغم والإيقاع فى فنون الموسيقى ، أو الحركة الإيقاعية المكونة لمختلف أنماط الرقص الشعبى ، وأنواعه أم كانت وسيلة هذا الإبداع ، الخط واللون والكتلة المشكلة للفنون التشكيلية بقيدها الجمالية أو الفنون التطبيقية بوظائفها النفعية أو فى مجال الحرف اليدوية ذات القيمة الفنية ، أم كانت وسيلة التعبير الإشارة والإيماء كمادة أساسية لفنون التمثيل والتعبير الدرامى .

ولقد اهتمت مختلف أقطار الوطن العربى بدراسة وجمع أنماط مختلفة وأنواع متنوعة من أوجه هذا النشاط الإبداعى الفنى الشعبى فى محاولة للتعرف على القدرات الإبداعية الذاتية للمجتمع .. وكشكل آخر من أشكال الاهتمام بالذاتية الثقافية للأمة .. أو كوسيلة من

وكل ذلك فى إطار من العادات والتقاليد مع فنون المهارات والفروسية واللعب مما يعبر عن النشاط الذهنى والجسمانى للإنسان وتحمل فى نفس الوقت دلالات من أنماط الإبداع الفنى الشعبى .. وتعبّر بشكل مباشر أو غير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع .

وسائل البحث عن مصادر أصيلة من مصادر
الإبداع الفني الحديث .

كما تكونت الفرقة القومية للفنون الشعبية
التي قدمت أول عروضها عام ١٩٦٣ .

كما أعدت رسائل للماجستير والدكتوراة عن
موضوعات متعددة ومتنوعة في فروع الإبداع
الشعبي في الجامعات المصرية والمعاهد الفنية .
كما رصدت الدولة جوائز تشجيعية وتقديرية
وأخرى للمهتمين بدراسات الإبداع الشعبي
وصدرت دورية سنوية للفنون الشعبية عام
١٩٥٩ ثم مجلة الفنون الشعبية عام ١٩٦٥ .
وكل ذلك بهدف إثارة الوعي العلمي والقومي ،
للاهتمام بالإبداع الشعبي بمختلف فروعه
 وأنواعه . ونظمت ندوات ولقاءات بحث
ومؤتمرات ومهرجانات تبث وتنقاش وتقيم
أشكال ومجالات هذا الإبداع الفني الأصيل .

كما أفردت وسائل الاعلام وبخاصة الاذاعة
والتلفزيون برامج خاصة للفنون الشعبية غير
ما تتضمنه البرامج الاذاعية من مواد من الفنون
الشعبية (٢) .

كما كونت الدولة في إطار هيئة الثقافة
الجامهيرية فرقة الآلات الموسيقية الشعبية ، تضم
عازفين أصليين من الفنانين الشعبيين حملة
التراث الشعبي الأصيل من عازفي رباب أو
سمسمية أو مزمار أو آلات إيقاعية أو ناي
ومنتشدين للسير الشعبية ومداحين ، الى غير ذلك
من الفنانين الشعبيين ، تشجيعا لهم ولغيرهم على
الاستمرار في ممارسة فنونهم وتقديمها لأهل
المدينة داخل القنطرة ، ولغير أبناء الوطن في
الخارج للتعريف بأشكال الإبداع الفني الشعبي
الأصيل .

كما كونت الدولة متحفا متخصصا في هذا
المجال ضمن أعمال مركز الفنون الشعبية يضم
مقتنيات فنية من الإبداع الفني الشعبي الأصيل .
كما ضم المتحف الزراعي بالدقي قسما خاصا عن

واذا كانت حركة الفولكلور العالمية ، أخذت
مجالها بين العلوم الانسانية منذ منتصف القرن
الماضي . فان حركة الفولكلور العربية على الرغم
من امتداد الجهود السابقة في مجالها ترجع الى
أكثر من ألف عام . الا أنها لم تأخذ شكلها
العلمي الحديث الا منذ منتصف هذا القرن
متواصلة في ذلك مع الجهود المبذولة من قبل في
الحفاظ على شخصية الأمة (١) ، ومتواصلة في
آن آخر مع الحركة العلمية والفنية العالمية ،
التي سادت في مجال العلوم الانسانية بعد
الحرب العالمية الثانية ، وازدياد وسائل
الاتصال ، وانتشار وسائل الاعلام ، وكذلك
ما تحققه من تقدم في مجالات العلوم الانسانية .
وفي مصر بدأ الاهتمام العلمي بدراسات الإبداع
الشعبي المصري تراثا وماثورا منذ أوائل هذا
القرن . الى أن استقر بشكل ايجابي في
منتصف هذا القرن ، وحينما اهتمت الدولة
اهتماما مباشرا بالفنون الشعبية المصرية ،
فانشأت في أكتوبر ١٩٥٧ أول مركز للفنون
الشعبية في البلاد العربية يختص بجمع وتسجيل
وتصنيف ودراسة أشكال وأنواع وأنماط
الفنون الشعبية . كما أرسلت البعثات
الدراسية للتخصص في فروع هذا العلم الى
الدول المتقدمة في هذا المجال . وقد واكب
ذلك أيضا الجهود المبذولة في الجامعات المصرية
للاهتمام بهذا الإبداع الشعبي الى أن أنشئ في
كلية الآداب جامعة القاهرة ، كرسى أستاذية
للأدب القومي المصري . كما أدرجت مادة
الفنون الشعبية ، وفنون البيئة ضمن المقررات
الدراسية ومناهج الدراسة بالكليات والمعاهد
الفنية .

(١) راجع دراستنا «مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة» ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس ،
العدد الرابع ، الكويت ١٩٧٦ .

ودراستنا ، دراسة الماثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد ٢٩
أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٩ .

(٢) راجع دراستنا ، الفولكلور في ثقافتنا المعاصرة ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، للجلد
الأول ، العدد الثاني ، شتاء ١٩٨٦ .

الفنون الريفية موضعاً أشكاليها علاوة على ما يضمه من أنماط الحياة الريفية ، كما يضم المتحف الانثوجرافى نماذج أخرى من الابداع الشعبى فى المجتمع المصرى .

كما شجعت الدولة عمل أفلام تسجيلية عن موضوعات من الابداع الفنى الشعبى والاحتفالات الدينية والعامة ، وكذلك اقامة المعارض الفنية للتعريف بأنماط هذا الابداع . وأنشأت مراكز لرعاية بعض أنماط من الفنون والحرف الشعبية مثل فنون النسيج والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية والتاريخية كخراط الخشب ، والزجاج اليدوى ، وصناعة الخيامية ، وطرق النحاس ، وتطعيم الخشب الى غير ذلك من فنون الحرف والصناعات الشعبية ذات القيمة الجمالية .

وقد اثمرت تلك الجهود الواعية فى مختلف مجالات المعرفة الفنية والعلمية بمصادر الابداع الشعبى عن انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨٢ كمعهد متخصص للدراسات العليا ضمن معاهد أكاديمية الفنون يعمل على تخريج جيل من الباحثين والدارسين المتخصصين أكاديمياً فى دراسات الفنون الشعبية . ويواصل الدارسون بدراساتهم الأكاديمية جهود جيل الرواد الذين أسسوا حركة الفنون الشعبية المصرية والعربية . ولكى يواجه هذا الجيل من الباحثين والدارسين عملية التحولات الثقافية الكبيرة والمتغيرات الحضارية السريعة وتأثير وسائل الاعلام المتعددة على عملية الأصالة فى الابداع الشعبى .

ولقد حققت الجهود المبذولة خلال هذه الحقبة القصيرة من الزمن نتائج طيبة فى الحفاظ على مكونات ومصادر الابداع الشعبى ، على الرغم مما واجه هذا الابداع من صعوبات فى تحقيق مسيرته الحضارية ازاء المتغيرات السريعة فى الحياة اليومية للانسان المعاصر . فظهر دراسات عديدة علمية وفنية تكشف عن خصائص ومقومات أشكال متعددة من هذا الابداع الشعبى .

وأصبحت عناصر وموضوعات من هذا الابداع

مصدر الهام فنى لكثير من الفنانين المحدثين فى أعمالهم الفنية المحدثه سواء أكان ذلك فى مجال الفنون التشكيلية ، وبخاصة فنون الرسم والتصوير والطباعة على المنسوجات أم فى مجال فنون الأدب من شعر عامى أو فى فنون الرواية والمسرحية بصفة خاصة . أم كان ذلك فى مجال الموسيقى وفنون الغناء ، فظهرت أعمال فنية تعتمد على جمل موسيقية شعبية وظفها الفنان الحديث فى أعماله الفنية الحديثة ، فى بناء فنى جديد ، كشف عن جمال هذه الألحان الشعبية الأصيلة . بل لقد زواج ذلك أيضاً عروض فنية فى فنون الرقص والاستعراضات الفنية بل لقد قدمت فرقة باليه القاهرة عملاً فنياً متكاملًا يعتمد على موضوعات من الابداع الفنى المصرى . وقد تم كل ذلك بطوعية فنية ووعى علمى قومى .

كما كان للقراءات العربية فى مجالات دراسات الفنون الشعبية أكبر الأثر فى النظر الى الماثورات الشعبية العربية كوحدة واحدة ، وإلى نحو محاولة وضع منهج عربى لدراسة هذه الماثورات والاتفاق على أسلوب شبه موحد فى طرق جمع وتصنيف مواد الماثورات الشعبية العربية ، حتى يسهل عمل الدراسات المقارنة وتبادل المعلومات بين مراكز البحوث والمعاهد المتخصصة فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة العربية (١) .

وفى الواقع لقد حققت تلك الجهود المتتابعة والمتلاحقة وعياً ثقافياً وعلمياً وفنياً بضرورة الحفاظ على خصائص الابداع الشعبى باعتبار أنه الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية بل وأنه مصدر أساسى من مصادر التعبير عن الشخصية الثقافية الأصيلة للانسان العربى .

وفى تصورى ان أهم ما يجب أن نسعى الى تحقيقه ، فى الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى ، وبخاصة ازاء التحولات الثقافية العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام ، السريعة

(١) راجع دراستنا « التراث الشعبى والتخطيط المستقبلى » ، المجلد الثالث القسم الأول من المطة الشاملة

للثقافة العربية ، المخططة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الكويت ١٩٨٦ ، ص ٢٥١ - ٢٥٨ .

الاشتغال ، والتغيرات العديدة في الحياة الاجتماعية ، والنهضة القوية للأخذ بأسباب المدنية الحديثة ، والتغيرات العلمية القوية ، أن نسعى للعمل على :

١ - التوسع والاسراع في عمليات جمع وتسجيل مختلف أنماط وأشكال مواد الابداع الشعبي المتعددة والمتنوعة ، وتبويب وتصنيف هذه المواد لتكون ميسرة أمام الباحثين والدارسين والفنانين والمهتمين بالفنون الشعبية .

٢ - طرح موضوعات محددة من الابداع الشعبي للمناقشة العلمية الدقيقة بهدف الكشف عن الخصائص الفنية لعملية الابداع الشعبي . وكذلك عقد الندوات الثقافية المتخصصة للتعريف بعناصر ومكونات وخصائص هذا الابداع ، ومقوماته الحضارية ، وقيمه الفنية والجمالية ، ووظائفه الانسانية ، بهدف اثارة الاهتمام الجاد بموضوعاته والحفاظ على عناصره الاصيلية .

٣ - ادراج مواد الابداع الشعبي ضمن برامج التعليم ومناهج الدراسة وبخاصة في المراحل المتوسطة الاعدادية والثانوية والدراسات الجامعية .

٤ - تشجيع الدراسات العليا في هذا المجال وانشاء المعاهد المتخصصة في دراسات الفنون الشعبية . فقد أثمر انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية باكاديمية الفنون بالقاهرة (عام ١٩٨٢) وكذلك ادراج مادة الفنون الشعبية (الفولكلور) ضمن مقررات الدراسة بجميع معاهد الاكاديمية (البالية - الكونسرفاتوار - الفنون المسرحية - السينما - الموسيقى العربية) منذ عام ١٩٨٤ عن تخريج جيل جديد يهتم اهتماما علميا بمواد علم الفولكلور وأشكال الابداع الشعبي .

٥ - زيادة المساحة الاعلامية لمواد الفنون الشعبية ودراساتها في أجهزة الاعلام المختلفة ، اذاعة ، تلفزيون ، صحف ومجلات . فقد أثمر تخصيص برنامج للفنون الشعبية بتلفزيون القاهرة - القناة الاولى - منذ عام ١٩٦٣ الى الآن وكذلك برنامج مجلة الفنون الشعبية (القناة الثالثة) منذ عام ١٩٨٧ للآن ، علاوة على ما تتضمنه برامج أخرى من مواد للفنون الشعبية

وكذلك ما خصصته الاذاعة من برامج للفنون الشعبية في البرنامج العام واذاعة مع الشعب (١٩٦٤) والبرنامج الثانى ، من برامج ثابتة للفنون الشعبية ودراساته في أجهزة الاعلام المختلفة ، عن اثارة وعى عام بين عامة الناس وخاصتهم بقيمة هذا الابداع الشعبى ووظيفة تلك الفنون وأهميتها في حياتهم اليومية الجارية .

٦ - منح الجوائز وتشجيع العاملين في مجال الابداع الشعبى تأكيداً للدور الهام الذى يقومون به في الحفاظ على المكونات الأساسية لثقافتهم الاصيلية .

٧ - رعاية كبار السن من حاملى الماثورات الشعبية ، وممارسى هذا الابداع الفنى ، والعمل على الاستفادة بهم فى تعليم جيل جديد لما يحفظونه من أشكال هذا الابداع ، وأسرار ممارساته ، وفنية أدائه .

ولقد أثمرت الجهود المبذولة في هذا المجال من خلال المراكز التى أنشأتها الدولة لهذا الغرض عن تكوين مجموعة من الفنانين الشباب الذين مارسوا هذا العمل منذ صباهم ، وتناقلوا خبرة الكبار ، سواء أكان ذلك فى المراكز التابعة لهيئة قصور الثقافة فى مجال الفنون التشكيلية والحرف الفنية اليدوية ، أم فى مجال الفنون التعبيرية من حيث تجميع الفنانين الشعبيين وتقديم عروضهم فى قصور الثقافة واقامة المسابقات بينهم .

كما كان لانشاء مركز الفن والحياة ، الذى يضم مجموعة من الفنانين الكبار والفنانين الشباب دور هام فى الوعى الفنى العلمى بموضوعات هذا التراث الشعبى ، واثارة العمل على استلهاهم فى ابداعات فنية محدثة سواء أكان ذلك فى مركز قصر المانسترلى أو بيت السنارى أو مركز التسجيلات بحلول أو مركز وكالة انجورى ، الى غير ذلك من جهود أخرى فى قصور الثقافة بالمحافظات أو مراكز تنمية البيئة التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية . وهى كلها جهود مهمة تتكامل مع جهود أخرى متنوعة ومتعددة فى الحفاظ على الخبرة الفنية فى ممارسة تلك الفنون التى تتعرض للاندثار ، ازاء النتاج الصناعى الكمي المحلى أو الخارجى المستورد . وهو أمر فى

حاجة الى اعادة النظر فى التخطيط له من جديد
ازاء المتغيرات الحديثة فى الانتاج الصناعى
وقدرات وسائل الاعلام الحديثة على الانتشار من
خلال الاذاعة المرئية وشرائط الفيديو كاسيت .

٨ - العمل على انشاء متاحف متخصصة فى
الفنون الشعبية فى عواصم المحافظات واقامة
معارض متنقلة لعرض المقتنيات الفنية الاصيله ،
والدراسات التى تكشف عن القيم الفنية والجمالية
والتوسع فى اصدار النشرات والكتيبات
للك المقتنيات والمعرضات . فقد ثبت بالتجربة
ان هذه المعارض الفنية تثير فعلا لدى الجماهير
الاهتمام بهذه الفنون والحرص على اقتناء نماذج
منها . مما يضيف على الحياة اليومية داخل
المنزل أو خارجه . لسة أصالة ، تأكيداً للارتقاء
للثقافة القومية .

وقد ظهر ذلك بشكل واضح - حاليا - فى
أشكال الأثاث المنزلى وأدوات الزينة داخل البيت
المصرى ، وكذلك فى الحلى والأزياء والمنسوجات
وفنون السجاد الى غير ذلك من أعمال فنية
اصطنع فيها الفنان الحديث عناصر جديدة
مستلهمة أو مقتبسة من الابداع الشعبى
الأصيل . وقد حققت كليات الفنون الجميلة ،
والفنون التطبيقية والتربية الفنية دورا مباشرا
فى هذا المجال من الابداع الفنى المريب .

٩ - تخصيص جوائز خاصة للمبدعين المحدثين
الذين يستلهمون عناصر من الابداع الشعبى فى
أعمالهم الفنية المحدثه تحقيقا لعملية التواصل
الثقافى الحى .

١٠ - أن تعامل الفنون الشعبية - تراثا
ومأثورا - على أساس انها مسئولية علمية وقومية
يجب أن تتضافر جهود الأمة كلها فى الحفاظ
عليها .

١١ - تقديم أعمال فنية محدثة للأطفال
والشباب تعتمد على مواد وموضوعات من التراث
الشعبى العربى لتحقيق التواصل بينهم وبين
مصادر الابداع الفنى الشائعة فى حياتهم اليومية .

١٢ - اقامة المهرجانات الاقليمية والدولية
للفنون الشعبية مع منح جوائز قيمة للفرق
المتميزة فى هذه المهرجانات تشجيعا لهم على
الاستمرار فى ممارسة فنونهم ولانارة التنافس
الجاد بينهم ، فقد حقق مهرجان الاسماعيلية
الدولى للفنون الشعبية دورا هاما فى اذكاء روح
التنافس بين الفرق الاقليمية فى مصر . كما كان
مهرجان أسوان للفنون الشعبية اضافة فنية
تعبيرية جديدة تضاف الى الجهود المبذولة فى
مجال نشر الثقافة الفنية والوعى السياحى فى
آن .

١٣ - العمل على وضع أطالس فولكلورية
تكشف عن عناصر ومقومات بنية الابداع الفنى
الموارث وتكون تلك الأطالس ، سبيلا من سبيل
حصر مكونات المآثورات الشعبية فى كل قطاع
من قطاعات المجتمع ، ولكل نوع من أنواع هذا
الابداع ، الذى ما زال محفوظا فى ذاكرة المسنين ،
أو مادة معاشة فى الحياة اليومية الجارية .

١٤ - وأخيرا وليس آخرا ، فأننى أكرر
ما سبق أن طالبت به مرارا ونادى به غيرى
أيضا ، من ضرورة انشاء أو تكوين هيئة أو
منظمة عربية أو جمعية للفنون الشعبية تسعى
الى توحيد الجهود العربية فى هذا المجال الهام من
مجالات الثقافة العربية الاصيله . وعقد دورة
منتظمة مرة كل عامين حول موضوع محدد من
موضوعات الابداع الشعبى العربى ، يقدم فيها
كل قطر عربى دراسة وافية عن هذا الموضوع .
وليكن على سبيل المثال الأغنية الشعبية العربية
الذى تشرفت بأن قدمت مشروعا الى المؤتمر
الثانى للموسيقى العربية الذى عقد بمدينة فاس
فى ابريل ١٩٦٩ بخطة دراسة ذلك أو غير ذلك
من موضوعات الابداع الشعبى العربى أو لمناقشة
أساليب وطرق دراسة هذا الابداع حتى تتضافر
الجهود فى وضع منهج عربى فى جمع وتصنيف
ودراسة أشكال الابداع الشعبى العربى .

والله ولى التوفيق . . .

توظيف الشكل الشعبي

في الرواية العربية المعاصرة

في مصر

د. مراد عبد الرحمن مبروك

(١)

على الرغم من ظهور بعض ملامح التراث الشعبي في الرواية المصرية عند جيل الرواد إلا أن هذه المرحلة لا تعني كثيرا . لأن الأساس السمي في الرواية كانت تنحيط بين الاستكمال المختلف . « ومن الطبيعي الانتماء من جيل الرواد . فقد كان شكل القصة عند معظمهم مضطربا بين الحداثة والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ، ومحاولة نص تاريخ حياتها واخضاع القصة لمناخ شمس ، أو لمداد شعبي يلتبس الغريب والمثير » (١٠) كما أن اختواء هذه الروايات على بعض ملامح السير واكتنايات الشعبية لم يكن يعني به استلهاهم الشكل الشعبي وبوطيقه فنيا فقد كانت الرواية في هذه المرحلة غير مستقرة على شكل معين . وكان استلهاها من الشكل الشعبي تجريبا وليس توظيفا . وما يعيننا هو المرحلة التي ظهرت فيها الارهاصات الأولى لتوظيف الشكل الشعبي بقصد إبراز دلالات ايحائية ورمزية . وقد بدأت الارهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل في رواية طه حسين « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل في روايات فاروق خورشيد « سيف بن ذي يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزبيق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضا في روايات « مالك الحزين » لأبراهيم أصلان ، و « الحرافيش » و « ليالي ألف ليلة » لنجيب محفوظ .

و « ملحمة الحرافيش » إلا أن هذا الشكل طغت فيه الأبعاد المعاصرة على التراثية . فأصبح استلهاه للشكل التراثي قاصرا على الشكل الخارجي . وانعكاسه على الشخصيات والأحداث والحكايات كان باهتا ، ثم جاءت رواية « ليالي ألف ليلة » فحقق الكاتب من خلالها موازنة فنية

وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبي في الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . لذلك لم يتلام وطبيعة الواقع الحاضر . لأنها كانت أكثر تعبيرا عن الواقع التراثي منها عن الواقع الحاضر . ثم تطور بعد ذلك في روايتي « مالك الحزين » ،

(١٠) د. عبد الحميد إبراهيم : مقالات في النقد الأدبي ٧٩/٢ .

تقدمت خطوة فنية في تحقيق شكل الليالي العربية ، ومالك الحزين اعتمدت على استلهاهم الشكل الداخلي والخارجي معا . الا ان هاتين الروايتين طغت فيهما الأبعاد المعاصر على الأبعاد التراثية .

المستوى الثالث : تحققت فيه الموازاة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة في الشكل الشعبي ، خاصة في رواية « ليالي ألف ليلة » سنة ١٩٨٣ لنجيب محفوظ ، فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلي والخارجي لليالي العربية ومزجه مزجا فنيا في بناء الرواية وأحداثها . حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذي يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها . كما اعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية في الليالي ، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر . وفي كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشكل الشعبي من ناحية ، ومعبرا عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية .

(٢)

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تحقق في روايتي « أحلام شهرزاد » لطف حسين و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . الأولى اعتمدت على الشكل الشعبي لليالي العربية والثانية اعتمدت على الشكل الشعبي للسيرة الشعبية .

٢ - ١ ويمكن القول أن حكايات الليالي تعد من أهم الأشكال الشعبية التي استوحاها العديد من الكتاب في رواياتهم ، وأول ما يلفت الانتباه وقصد به استيفاء غرض في المقدمة ، وهو صرف في كتاب الليالي العربية أنه قسم الى ليال ، الملك شهر بار عن شروبه عن طريق شغل خياله ، وتفكيره بالحكايات المتصلة . إذ أن الملكة «شهرزاد» حدثت الملك «شهر بار» ألف ليلة وليلة بأحاديث متصلة ، وفي كل ليلة تقف عند موقف مشوق تستكملة في الليلة التالية ، وهكذا حتى انتهت الليالي جميعها .

في الشكل الفني . أي أنه وازى بين الأبعاد التراثية والمعاصرة في الشكل التراثي بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر .

ان بناء الرواية يرتبط بشكلها الفني ، لأن الشكل يبني على مجموع الأسس الفنية التي تحكم اطار الرواية . فاذا كان بناء الرواية يتشكل من خلال الشخصية والنص والحدث واللغة ، فان بناء الشكل الفني يصبح عبارة عن الاطار أو القالب الذي يحوى هذه الأسس ويحكم بناءها .

وإذا كانت هذه الأسس قد تشكلت من التراث الشعبي . فحينئذ يقترب بناء الشكل في الرواية من بناء الحكايات أو الليالي أو السير الشعبية ، وفي هذه الحالة يصبح الشكل الفني في الرواية قريبا من الشكل الشعبي .

وبرغم أن بناء الشكل الفني لا يمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص الا أننا سنتناول بناء هذه العناصر جميعا ، والذي منه يتكون الشكل الروائي . ذلك الشكل الذي يضفي على العمل الفني طابعا كليا ، واكتمالا ذاتيا يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو علما قائما بذاته (١١) .

ومن هنا تبلور هذا الشكل في ثلاث مستويات :

المستوى الأول : تناول الارهاصات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ لطف حسين . حتى روايتي « سيف بن ذي يزن » سنة ١٩٦٣ و « على الزينبق » سنة ١٩٦٧ لفاروق خورشيد . وهذا المستوى طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . فجاءت الروايات في هذا المستوى أقرب الى صياغة الليالي والسير الشعبية في شكل روائي .

المستوى الثاني : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبي ، واتضح هذا المستوى في روايتي « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و « مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ م لابراهيم أصلان الا أن رواية « مالك الحزين »

ومن هنا يمكن القول أن الشكل الغنى الذى يحكم اطار الليالى العربية يقسم الليالى العربية الى ليالى متتابعة تتابعا زمنيا ، بداية من الليلة الاولى وحتى الليلة الأخيرة . وقد استوحى طه حسين هذا الشكل فى روايته « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، فقسمها الى ليالى تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . واعتمد على الزمن التاريخى . وطه حسين لم يلتزم بحكايات الليالى العربية كما هى . بل نسج حكايات خيالية على شاكلته الليالى العربية .

وإذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية قصت على شهریار حكاياتها فى أوقات اليقظة ، فإنها فى أحلام شهرزاد قصت عليه هذه الحكايات فى أوقات النوم .

واقترب الشكل الغنى فى الرواية من شكل الليالى العربية ، وأصبح التحوير الذى لجأ اليه طه حسين تحويرا شكليا . وقد جاء هذا التحوير أيضا فى عدم التزامه بذكر حكايات الليالى ، أو ذكر الليالى نفسها ، بل جعل ليالى « شهرزاد » تبدأ من حيث انتهت الليالى العربية . فتبدأ أحلام شهرزاد بالليلة التاسعة بعد الألف ، وقد أصبح الملك حزينا تنثابه الحسرة على العهد الذى انقضى يقول : « عاد شهریار الى نفسه ، وارتسمت على ثغره ابتسامة سريعة ، لم تلبث أن مرت كأنها البرق ، واثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ، ولكنها حادة . وفيها شيء من حسرة ، وفيها شيء من يأس ، وفيها شيء من حزن على عهد قد انقضى وليس الى رجوعه من سبيل » (١٢) .

إن الليلة الأولى فى الليالى العربية تبدأ بقتل الملك للجوارى والعبيد والزوجات ، حتى لم يبق فى المدينة بنت فى سن الزواج . « وصار الملك شهریار كلما تزوج بنتا بكرا يدخل بها ويفتلها فى لياليتها ، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضيح الناس وهربوا ببنايتهم ، ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج . وكان للوزير

بنتا ذواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال . الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة اسمها دنيا زاد وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين . . . فقالت له : بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فاما أن أعيش واما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه » (١٣) .

على حين أن رواية طه حسين تبدأ بالليلة التاسعة بعد الألف ، أى بعد أن انتهت الملكة شهرزاد من كل حكاياتها مع الملك شهریار ، وصارت تقص عليه حكاياتها التى تجعله يرق للرحمة ويفيق لرشدده ويدرك حقيقة الواقع الذى يعيش فيه ، فتبدأ بحكاية ملك الجن الذى كانت له فتاة حسناء وأراد أن يزوجه ، لكنها رفضت ، وبينما تتداعى هذه الحكاية على الملكة أثناء نومها ، والمك بجوارها يسمع حكايتها حتى أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

وتتوالى هذه الحكايات حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف وفيها بدأت الحرب وظل الرعد والبرق يعصف بالمدينة ثم أجبرت الفتاة الحسنة ابنه ملك الجن الملوك الطغاة على الاعتراف بظلمهم لرعيتهم أمام شعوبهم ليكون الشعب حر التصرف .

لذلك إذا كانت حكايات الليالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهریار عن شروره ، فإن الحكايات فى « أحلام شهرزاد » ساقها الراوى أيضا بغية صرف الملك عن شروره ، ونزوله من برجه العاجى الى الواقع المعيشى ليعرف آمال وآلام شعبه . فقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك انتعاش الى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل . وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا . بعد أن كان يعيش بحواسه ، وغرائزه ، وهواه ، فقتربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح إليها نفس الانسان ، تلك هى صورة شهرزاد كما تخيلها طه حسين » (١٤) .

(١١) انظر : جيروم ستولنيتير : مرجع سابق ص ٢٣٩ .

(١٣) انظر : الليالى العربية : حكاية الملك شهریار وأخيه الملك شاه زمان ١٣/١ - ١٤ .

(١٤) د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة فى نقد تطور طه حسين ص ٩٦ .

بناء الرواية متوافقا وبناء الليالي العربية وأصبح الشكل الفني في الرواية قريبا من تسجيل الشكل الشعبي .

٢ - ٢ وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبي في الرواية بصورة واضحة في روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته في مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلزام الشكل الشعبي للسيرة الشعبية ، خاصة في روايته « سيف بن ذي يزن » و « علي الزبيق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضا مقدرة تراثنا الشعبي على إثراء الفن الروائي فيقول في تقديمه لرواية علي الزبيق : « نريد بتقديمها أن نسهم في إبراز وجه أدبنا الشعبي الروائي من ناحية ، وفي تقديم هذه الأعمال إلى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى عليهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيراتهم الحديث اليوم بتراث فني مبد » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصا على نسخ السيرة الشعبية لعل الزبيق في شكل روائي .

فإذا كان الشكل الشعبي للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسي للسيرة ، سواء كان سيف بن ذي يزن ، أو « علي الزبيق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنتر بن شداد » حيث تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهي مرحلة تشمل ما قبل ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التي يعيشها في إطار مجتمعه الخاص ، وتنتهي بانتصاره في قضيته الفردية » (١٩) . فان الشكل الفني في روايته « علي الزبيق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمحلة التكوين الأولى لعل الزبيق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة

كما أن نمط الحكاية الشعبية في الليالي العربية وليالي طه حسين يعتمد على الخيالات والحوارات مثل الجن والعفاريت ، وتشكل هذه الأنماط ركنا أساسيا في بناء الرواية . فنجد الرواية منذ الليلة التاسعة بعد الألف وحتى نهايتها عند الليلة الرابعة عشرة بعد الألف تعتمد على حكايات الجن والعفاريت ويصبح للفنسة الحسناء ابنة ملك الجن قوة سحرية تستطيع أن تسحر بها الجن والعفاريت والكائنات والظواهر الطبيعية كالبرق والرعد ، بل يصبح النمط واحدا على مستوى التعبيرات الثابتة في الحكايات ، فتبدأ الحكاية في الليالي العربية بقوله : « بلغني أيها الملك السعيد » (١٥) وفي أحلام شهرزاد تبدأ بهذه التعبيرات أيضا ، فتقول شهرزاد لشهريار « بلغني أيها الملك السعيد أن طهمان ابن زهمان ملك الجن في حضرموت كانت له فتاة حسنة » (١٦) ، وتنتهي الحكاية أيضا في الليالي العربية ، وفي ليالي أحلام شهرزاد بقوله : « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١٧) ، ومن هنا يصبح نمط الحكاية الشعبية ، واحدا في الليالي العربية ، وفي أحلام شهرزاد ، سواء كان ذلك على مستوى التعبيرات في بداية الحكاية ونهايتها ، أو على مستوى الفكرة والدلالة ، أو على مستوى التتابع الزمني .

ولما كانت الحكاية الشعبية تمثل الهيكل أو البناء الكلي الذي تدور حوله الليالي العربية ، وليالي شهرزاد عند طه حسين ، فان الشكل الفني في رواية طه حسين يصبح متشابهة مع بناء الشكل في الليالي العربية .

ومن هنا يصبح استعادة الشكل التراثي لليالي العربية مقصودا فنيا ، ليكشف الكاتب من خلاله عن ثراء تراثنا الشعبي ، ومقدرته على نسخ رواياته فنية في أدبنا العربي فأخذ يستوحى الشكل الشعبي لليالي العربية للحد الذي جعل

(١٩) انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية التاجر مع العفريت ٢٠/١ .

(١٦) طه حسين : المصدر السابق ص ١٦ .

(١٧) انظر : ألف ليلة وليلة ٢٤/١ . طه حسين المصدر السابق ص ٢٠ .

(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية علي الزبيق ١١/١ - ١٢ .

(١٩) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٢ .

المدينة ، وعلى استعمال الشعر للاستدلال والاستشهاد » (٢٢) فإن الشكل الفني في الرواية ايضا قد احتوى هذه الأشعار الشعبية التي تعتمد على السجع في مجملها ليصور من خلالها موقف الراوى من الأحداث السياسية والاجتماعية .

لذلك عندما يستمر الصراع بين مقدم الدرك ، وبين على الزبيق ، يدير على الزبيق عدة دؤامرات للكلبى حتى سخر الناس من الكلبى وأنشد الأطفال شعرا شعبيا يسخرون فيه منه . يقول الراوى : « كان الصبية يصيحون فى وقع منغم :

- وصلاح ساب دقنه .

وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

- يا أولاد يا أولاد

- يا أولاد يا أولاد

- شوقوا قلة عقله

- يا أولاد حارتنا

- بظه بظه

- ودقن صلاح

- أكلتها القطة (٢٣) .

ويصبح التوافق بين بناء السيرة الشعبية وبناء الرواية على مستوى اللغة البسيطة السلسلة التي تختلط بالعاميات المحلية والروافد الشعبية ، وعلى مستوى الأشعار الشعبية التي تبلور موقف الجماعة من المعايير السائدة فى المجتمع .

كما أن الأسس التي يبنى عليها الشكل الشعبى فى السيرة الشعبية « يتمثل فى ربط البطل بالناس ، اما للقضية التي يمثلها ، واما لايضاح الرمز الذي يعنيه ويتمثل فى دقة رسم الشخصيات

منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسر زجاجه .

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى والسيرة الشعبية فى آن واحد . فالشكل الفني فى السيرة الشعبية يعنى بالمرحلة ولادة البطل ، تلك الولادة التي نجحها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزبيق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه أمه خوفا عليه من صلاح الكلبى مقدم الدرك الذى يبحث عنه ليقتله قبل أن يكبر ويطالب بثأر أبيه حسن رأس الغول .

لذلك فإن « ولادة البطل فى السيرة ليست مجرد حادثة عادية ، بل لابد أن يحاط بهالة درامية تعطى أثرها فى إبراز أهمية المولود ، وأهمية دوره فيما يستقبل من أحداث » (٢٠) .

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتمادا كليا على تتابع المراحل التي يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزبيق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويعلم بالعدل والحرية . يقول على الزبيق : « أتعرف يا سالم اننى أحلم دائما ، بأننى أركب جوادا ، وأمسك رمحا وسيفا لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولأخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطى الفقراء الكادحين » (٢١) .

ان الكاتب حريص على استلهاام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية مثلما استلهم طه حسين شكل الحكايات فى الليالى العربية . لذلك يلاحظ التوافق بين قالب السيرة الشعبية ، وبين بناء الرواية ، سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى ، وإذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يعتمد على اللغة النثرية السهلة المسجوعة التي تقترب من لغة التخاطب عند أهل

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٧ .

(٢١) فاروق خورشيد : رواية على الزبيق ٢٠/١ .

(٢٢) انظر : فاروق خورشيد : المرجع السابق ص ٢٥٤ .

(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ص ١٠٢ .

والأحداث والقوالب التراثية . فجاءت الأفكار المطروحة في الرواية أيضا مقيّدة ، أما بأفكار شخصيات السيرة الشعبية ، أو بأفكار الكاتب ذاته .

أى أن الكاتب عندما استوحى الشكل الشعبي ، جعل الأفكار والشخصيات والأحداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبي كما هو ، دون أن يجعل استيحاءه للشكل الشعبي خاضعا لمقتضيات الفن الروائي ، ومقتضيات الواقع الحاضر ، بل انه يخضع مقتضيات الفن الروائي والواقع الحاضر للشكل الشعبي ، ليثبت من خلاله مقدرة هذا الشكل على إثراء الفن الروائي .

وقد يرجع ذلك الى أن طبيعة الواقع الحاضر لم تكن مهية لتقبل مثل هذه الأشكال الفنية التي تعتمد أنماطها على سياق السير الشعبية أو الليالي العربية ، أكثر من اعتمادها على استلهام الأحداث المعاصرة مثل شهرزاد أو على الزيبق ، فعندما يأتي الكاتب ويستوحى هذه الشخصيات الخارقة للعادة ويبنى شكله الفني على تطور هذه الشخصية الخارقة ، تصبح رؤيته للواقع رؤية حاملة ، وهذه الرؤية الحاملة تنعكس على الشكل الروائي فتجعله مهترئا خاصة عندما يسرف الكاتب في تعميق هذه الرؤية . لذلك نجد أن الكاتب ينهى الصراع القائم في الرواية عندما يصل « على الزيبق » الى رتبة مقدم الدرك ، وكان الصراعات التي خاضها على الزيبق لا شيء الا لأجل تحقيق هذه المكانة . بينما الصراع مازال قائما في الواقع الحاضر ، وفي مرحلة كتابة الرواية ، ولا ينتهي بمغامرات الأفراد .

لذلك جاء الشكل الفني في الرواية معتمدا على استيحاء الشكل الشعبي بشتى أنماطه التراثية دون أن يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . فأحدث ذلك هوة في بنى الرواية ، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الإيحائية تعبر عن أفكار الكاتب لا أفكار الشخصية الروائية ، فيقول سالم لعل : لا يختفى الفقري يا على . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمّة ، وفقراء يموتون من الجوع ، فرزق

الجانبية ، ثم يتمثل في الحركة الدائمة واطسار المغامرات التي تعتمد على السمات الخلقية والجسدية ، كما يتمثل أيضا في الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل » (٢٤) .

ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبي ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة ، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التي لم تصف جديدا لبناء الرواية خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة ، التي يقوم بها على الزيبق ، وتكرار مثل هذه المواقف والأحداث تجعلنا ندرك على الفور أن الكاتب سيبحت لبطله عن مخرج ، من هذا الموقف أو الحدث ، وإلى جانب هذه الأحداث المكررة فقد أتى بشخصيات ثانوية مثل شخصية زينب ابنة دليّة ، وليس لها دور في الرواية اللهم الا أنها تتعاطف مع على الزيبق مثل معظم الناس الذين تسعدهم مغامرات على الزيبق ، ويكرهون مقدم الدرك لبطشه بهم . ولعل الكاتب أتى بهذه الشخصية ليضيف للرواية عنصر التشويق لتقترب من بناء السيرة الشعبية .

لكن مثل هذه الأحداث والمواقف المكررة أدت الى اهتراء الشكل الفني ، فجعل الرواية مليئة بالفصول المتتابة التي تسرد مواقف وأحداث مكررة ومتشابهة دون أن تطرح أبعادا جديدة .

وبرغم أن هذه الرواية كتبت في الستينيات ، أى بعد رواية « أحلام شهرزاد » ، بما يزيد عن ربع قرن ، الا أنها لم تتقدم كثيرا على مستوى الشكل الفني . فطه حسين استوحى شكل الليالي العربية في روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجو الشعبي لليالي العربية ، جعل أفكار الراوى مقيّدة أما بأفكار شخصيات الليالي ، أو بأفكار الكاتب ذاته ، دون أن يطلق حرية التعبير لهذه الشخصية وكذلك فاروق خورشيد في استيحاءه شكل السيرة الشعبية . وحرصه على السياق الشعبي للسيرة جعل بناء الرواية متوافقا وبناء السيرة الشعبية على مستوى التتابع التقليدي للنص وعلى مستوى الشخصيات

الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنياء الذين لا يعملون (٢٥) ، ويقول على الزبيق في موضع آخر : « عندما تعود الى الحجرة التي في البستان ، ستجد باقى مال صلاح الكلبى خذه ووزعه على العائلات المحتاجة ، التي أفقرها هذا الباغى بظلمه وتجبره وأجمع الملابس والسلاح معا نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » (٢٦) . وتقول « فاطمة » أم على الزبيق : « كان لابد أن أبكى أخى يا على . وقد بكيت . وجمعت منهم دراهم سأوزعها على الفقراء رحمة على روحه (٢٧) ، ويقول الراوى على لسان على الزبيق : « ما كنت أظلم يا أمى . كنت أقتص من الظالمين وأعطى المحتاجين » (٢٨) .

وهكذا فى معظم نسيج الرواية تتكرر مثل هذه الألفاظ والتعابير ، التي تحوم حول معنى واحد هو منح العطاء للفقراء والمحتاجين من أموال الأغنياء الظالمين وعدم تعدد المعانى أو الأفكار فى الرواية ، يجعل الفكرة التي ينبغى الكاتب توصيلها فكرة محددة يستنتق بها شخصياته ، دون أن يترك لها حرية التعبير عن أفكار ومعان متعددة .

وقد أثر ذلك على الشكل الفنى ، فجعله لا يعتمد على الموازنة الفنية ، التي تلائم بين الشكل التراثى ومقتضيات الواقع الحاضر . فجاءت الأبعاد المعاصرة مفتعلة فى بناء الرواية ، وأصبح الشكل مجرد حلية يصب فيها الكاتب تجربته الابداعية .

لذلك ينبغى أن يحدث ما يسمى بالموازاة الفنية فى استلهم الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معاصرة دون افتعال فنى . ودون أن تطفى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا . أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجا فنيا ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطفى بعد على بعد آخر .

أما المستوى الثانى : فقد تحقق فى روايتى « الحرافيش » ١٩٧٧ و « مالك الحزين » ١٩٨٣م وفيهما تقدم الشكل الفنى تقدما ملحوظا على مستوى استلهم الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ، وتوظيفه توظيفا فنيا معاصرا . فاذا كانت « الحرافيش » اعتمدت على استلهم الشكل الخارجى لليالى العربية ، فان « مالك الحزين » خطت خطوة أخرى وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث . إلا أن هاتين الروايتين تتفقان فى طغيان الملامح المعاصرة فيهما على الأبعاد التراثية .

ونقتصر فى وقوفنا على رواية ابراهيم أصلان « مالك الحزين » على سبيل المثال وليس الحصر .

٣ - ١ فقد اقترب ابراهيم أصلان فى « مالك الحزين » سنة ١٩٨٣ من الشكل الشعبى ، من حيث اعتماده على الراوى الذى يقص الأحداث جميعها فى ليلة واحدة ، وتصبح هذه الليلة هى الإطار العام الذى تروى فيه جميع أحداث الرواية . حتى أن هذه الأحداث والحكايات تعتمد على التداخل ويسردها الراوى وكأنه يسرد حلما انقضى . فاذا كانت الليالى التي دارت فيها أحداث رواية « أحلام شهرزاد » لطفه حسين تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . أى تدور أحداثها فى ست ليال .

فان كل أحداث رواية « مالك الحزين » تدور فى ليلة واحدة ، وإذا كانت « شهرزاد » هى التي تروى الأحداث عند طه حسين فى لحظات النوم ، فان الراوى عند ابراهيم أصلان يروى هذه الأحداث فى لحظات اليقظة ، التي هى أقرب للحظات النوم . لكنها تعتمد جميعها على التذكر والاسترجاع والتداخل . لذلك يتمثل الشكل الشعبى فى رواية مالك الحزين فى ثلاثة ملامح :

(٢٥) فاروق خورشيد : المصدر السابق ٢٠/١ .

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ٨٠/٢ - ٨١ .

(٢٧) نفسه ١٠٧/٢ .

(٢٨) نفسه ٤١/٢ .

يوحي بأن كل هذه الأحداث قد حدثت في ليلة واحدة فما بالنا ببقية الليالي .

لذلك فقد بدأت أحداث الرواية منذ بداية مساء هذه الليلة ، وانتهت عندما انقضت هذه الليلة وأشرق نور الصباح ، فيقول الراوى في بداية الرواية : « كانت بالأمس قد أمطرت مطرا كثيرا . ابتلت منه عتبات البيوت ، فى الحواري الضيقة . أما اليوم فانها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع وظلت طوال النهار وهى غائبة . فان الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل جاء المساء مبكرا (٣٤) . وانتهت الرواية عندما انقضى الليل وأشرق نور الصباح فيقول الراوى فى نهاية الرواية : « فتح يوسف النجار عينيه قليلا ، ورأى نور الصباح الخفيف ، وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق . كانت الليلة تنقضى والهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام » (٣٥) .

واذا كانت شهرزاد تقص الحكايات على الملك شهریار منذ بداية الليل وعندما يشرق نور الصباح تكف عن الحكى فى ألف ليلة وليلة . فان الراوى فى مالك الحزين يبدأ أيضا فى سرد الأحداث والحكايات التى تتردد فى الحارة منذ بداية الليل ، وينتهى من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فان شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية . وما بينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها فى صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل .

لذلك ليس غريبا أن نجد الحدث فى رواية ابراهيم أصلان لا ينمو بطريقة تاريخية ويتطور من بداية الى نهاية . ان النهاية هنا ترتد الى البداية وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية . انها ذات شكل دائرى ، يعود أوله الى آخره « (٣٦) » .

وكل هذه الأحداث التى عاشتها الحارة منذ عشرين عاما تتداعى على الراوى فى تلك الليلة

الأول : أنه اتخذ ليلة من الليالي وعاء يصب فيه كل أحداث الرواية ومشاهدها الماضية والحاضرة معتمدا على التذكر والاسترجاع . وهذا بدوره يقترب من سرد الأحداث فى احدى ليالي « ألف ليلة وليلة » .

الثانى : اعتمد على أسلوب القص الشعبى فى سرده للأحداث والمواقف ، فنجده الراوى يروى أحداث هذه الليلة ، وكأنه الراوى الذى يروى القصص والحكايات فى ليالى السمر معتمدا على اللغة البسيطة السلسة التى تقترب من لغة السير الشعبية .

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية الى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) الى رقم (٢١) الا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » الخ .

ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التى مرت بها الحارة ، أو حتى امسابة فى تلك الليلة ، معتمدا على تداخل الحكايات والأحداث .

أما بالنسبة للملمح الأول : فان الكاتب قد اقترب من طريقة السرد فى ليالى ألف ليلة وليلة . فالليلة الواحدة فى ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى فى تقسيم ألف ليلة وليلة . بينما الليلة الواحدة عند ابراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى ، التى تشمل كل الأحداث والمواقف المروية فى الرواية وكان الكاتب لجأ الى استلهاهم ليلة من الليالى وصب فيها أحداث الحارة فى واقعها المعيشى . أى أن الكاتب استوحى من شكل الليالى العزبية - وليس من مضمونها - ليلة واحدة - على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى فى ألف ليلة وليلة - وظل يسرد فى هذه الليلة الأحداث التى مرت بها الحارة معتمدا على الاسترجاع والتذكر . وكأنه

(٣٤) ابراهيم أصلان ، مالك الحزين ص ٥ .

(٣٥) نفسه ص ١٥٠ .

(٣٦) د عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤٥/٤ .

عندما كان الشيخ حسنى وفاطمة ، والعم عمران ، وفاروق ، وشوقي ويوسف النجار ، وعوض الله ، وسيد الحلال ، وقدرى الانجليزى ، والمعلم رمضان يتفانون جميعا فى الدفاع عن الحارة بكل ما يملكون من سبل ضد عساكر الأمن المركزى من ناحية ، والمعتدين على الحي من ناحية أخرى . وعندما يكف الراوى عن استرجاع هذه الحكايات القديمة تكون الليلة قد انقضت ، ويشرق نور الصباح وتنتهى الرواية .

لذلك فان الكاتب لا يستوحى مضمون الأحداث فى ليلة من ليالى ألف ليلة ، لكنه يستوحى ليلة واحدة كبنية صغرى من بنى الشكل فى ليالى ألف ليلة . ويصب فيها محتوى حكايات الليالى . بل يصب فيها حكايات ، امبابة ، وحاراتها وما يعترئها من تغيير وتبديل . وبذلك يصبح الشكل الخارجى للرواية شكلا شعبيا مستمدا من احدى ليالى ألف ليلة وليلة . تلك الليلة التى تتحدد بزمن قدوم الليل ، وتنتهى عند شروق الصباح .

لكن الكاتب لم يتغافل تغافلا عميقا فى بنية هذا الشكل . اذ اكتفى باستلزام الاطار الخارجى لليلة من ليالى ألف ليلة وصيب فيها أحداثا معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية . فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدتها معاصرة . لكنها محكومة باطار شعبى هو اطار هذه الليلة التى تنتهى عند شروق الصباح . برغم أن الأحداث التراثية التى مرت بها « امبابة » خاصة فى المرحلة المملوكية أحداث ثرية ومليئة بالحكايات التى تقترب من نمط الحكاية الشعبية ، خاصة فيما يتعلق بالصراع بين السلاطين والعوام . اذ مثل هذا التكافؤ بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل الروائى يحقق الالتحام بين الشكل والمضمون . لكن فى هذا الشكل طغت الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية للشكل الشعبى . اذ وقف عند حد استياام البعد الزمنى لبداية الليلة ونهايتها فى ألف ليلة وليلة .

اما الملحق الثانى للشكل الشعبى فى هذه الرواية فقد تحقق من خلال اعتماده على أسلوب

القص الشعبى . فتجد الراوى يروى الأحداث التى انقضت وكأنه يروى حكاياته الحزينة فى السمر . بلغة بسيطة قريبة من لغة السيرة الشعبية خالية من التكلف والافتعال . بداية من حكاية صائد العميان التى يروى فيها معاملة الشيخ حسنى للعميان . وكيف أنه كان يستلب أموالهم - حتى كانوا ينصرفون ولا يقربون « امبابة » مرة أخرى - مرورا بحكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ، وحكاية فاطمة مع يوسف النجار وعلاقته بها ، ثم الحكايات التى يروىها الشيخ حسنى مع الشيخ الجنييد . ثم الأحداث التى تداعت على يوسف النجار فى صورة « منولوج داخلى » . يروى عن المظاهرات ، وخوذات الأمن المركزى ، والقهر الذى تعيشه جموع الشعب من جراء عساكر الحكومة وطلقاتهم وعصيتهم .

ونستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعا فيها أسلوب القص الشعبى . يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كاسا . وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها . وقال رغم الأعوام وسكرت مازلت تذكر كل شئ . لأنك كتبتة عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . لقد كانت تمطر . لأنك بدأتها بالحديث عن المطر . ثم خروجك من البيت بعد أن . كلمك أبوك الذى كان حيا . وذهابك الى مقهى « عوض الله » . وركوبك « الترولى باس » ونزولك فى ميدان عرابى . وذهابك الى ميدان طلعت حرب . وحاقات الناس أول ما قابلك فى الميدان ، حيث وقف الرجل الأبيض بشعره البنى القصير وهم يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادى حول ظروف البلد والاحتلال . . . لم تكتب عن الناس الذين تزاجوا يتفرجون على الأرصفة . وكتب عن هؤلاء الذين يتميلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة . وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « ايرفرانس » بعصيتهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصطدمت بصندوق القمامة

الماضي . يقول : « المقهى ضاح : وعوض الله ضاح ، واليوم صعد يموت ابوك ، وذهب بنفسه الى بعيد » الكيت كات ، و « البوابة الحجرية النبيرة والكتابة في قوسها الجليل العالي » انتهت معرته الاهرام هنا في ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر . هذا البيت الصغير القديم اللى اشتراه المعلم صبحي يعنى تقدر تقول ان البيت والكيت كات اتخلقوا من اصل واحد » (٣٩) .

وهكذا تعتمد الرواية على طريقة انقص الشعبي بلغة بسيطة سلسة تساير طبيعة سرد الحكايات الشعبية .

واذا كانت الاحداث فى الحكايات الشعبية لا تخضع للترتيب المنطقى . فان الحكاية التى تروىها الشخصيات عند اعلان لا تخضع للترتيب المنطقى ايضا اذ انه يأتى بحكاية ثم ينتقل الى غيرها ثم يعود للحكاية السابقة يكملها . ثم يتركها ليشعر فى حكاية ثالثة ثم يرتد ليكمل الثانية ، وهكذا فى كل الحكايات الواردة فى الرواية يعتمد على الاستطراد والتداخل . فيروى مثلاً حكاية « صائد العميان » وتدور حول الشيخ حسنى الأعمى . ثم ينتقل الى حكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ويتناول فيها المعلم رمضان والشيخ حسنى ، وسيرة المعلم سيد الحلاق ثم يترك هذه الحكاية وينتقل الى حكاية فاطمة وتطلع فتيات الحارة لها . ورأس العجل التى سرقت من الأسطى قدرى الانجليزى فى « الترام » . ثم يعود لحكاية « علاقة » وفيها يسرد العلاقة بين العم عمران ويوسف النجار من جهة وبين يوسف وفاطمة من جهة ثانية . ثم يترك هذه الحكاية ليتناول حكاية « من عواقب ركوب الماء » . وفيها يكمل سير الاحداث فى حكاية « الشيخان » .

وهكذا تتتابع أحداث الرواية وحكاياتها دون ترتيب منطقي يحكمها . بل تنساب على الراوى

الحديثي عندما اقتربت عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم ورجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسفلت وألقوا بهم فى العربات وانصرفوا وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود الى « امسابة » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت آثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع انه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر . وعبد الفتاح و خليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكم ، وأكل حفنة من الفول النبات » (٣٧) .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث، التى مرت بها امسابة وتتداعى هذه الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق الفول ما يزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التداخليات بلغة أقرب الى لغة الحياة اليومية التى تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت . أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية التى تبتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها الراوى بلغة بسيطة سلسة . فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاما وتقصت ابراهيم اعلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٣٨) .

ان كل شخصية تروى الأحداث التى مرت بها بطريقة عفوية أقرب الى القصى الشعبي . بل ان الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يغص عليهم الأحداث التى مرت بها الحارة منذ معركة الاهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليلالى السمر . وتصبح الخلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « كنا » . وهذه الأفعال تساير طبيعة القص أو حكي الأحداث والحكايات

(٣٧) انظر : الرواية من ص ٦٩ - ٧٥ .

(٣٨) د . عبد الحميد ابراهيم : المرجع السابق ٤/ ٤٢ .

(٣٩) ابراهيم اعلان : المصدر السابق ص ١١٠ - ١١٦ .

في ديمومة مستمرة حتى تكتمل هذه الحكايات في نهاية الرواية ، وقد جسدت كل الأحداث التي مرت بها امبابه في الليلة المطرة منذ عشرين عاما مضت .

لذلك فان « الحكايات هنا تتداخل وتتكدس بعضها فوق بعض . تنبثق الحكاية من الأخرى عن طريق الاستطرادات أو الذكريات . أو أى نوع من أنواع المناسبات ثم تجرى في مسارها . ثم تشتبك مع حكاية أخرى ثم تختفى وتعود الى الحكاية الأولى أو الثانية أو الثالثة وهكذا (٤٠) ومثل هذه الطريقة تجعل الشكل الروائي يقترب من الشكل الشعبي . خاصة اذا كانت الأحداث المروية قريبة من نمط الحكاية الشعبية في الالفاظ والموضوعات وطريقة الحكى .

وبرغم اقترابه من نمط الحكاية الشعبية على مستوى الأسلوب والصياغة ، الا أن الحكايات المروية ارتبطت بالواقع الحاضر فحسب . دون أن تمتزج بالحكايات التراثية الشعبية التي كانت بدورها تحدث التحاما بين الشكل والمضمون . خاصة ان الشكل الشعبي شكل تراثي . لكن الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبي متحررا من مضامونه التراثي . فاكتمل بتوظيف أسلوب الحكى ، وطريقة تتابع الحكايات الشعبية اللهم الا في توظيفه لبعض الأعراف والمعتقدات الشعبية مثل حكاية « كفوف الدم » التي أمر فيها المعلم صبحى صبيانه أن يذبحوا عجلا على العتبة الحالية - أى عتبة المقهى والبيت القديم الذى اشتراه المعلم صبحى بورقة اليانصيب وقطعة من الحشيش ، فوظف المعتقد الشعبي الذى يجعل اراقه الدماء فوق عتبة الديار الجديدة تطهيرا من الأرواح الشريرة .

أما الملمح الثالث الذى جعل الرواية تقترب من الشكل الشعبي أيضا . فهو طريقة تقسيمه للحكايات الواردة في الرواية . فعلى الرغم من أنه قسم الرواية الى أرقام من (١) الى (٢١) . الا أنه اعتمد اعتمادا جوهريا على تقسيم الرواية الى حكايات ، كل حكاية تحمل اسم شخصية أو

حدث . فجاء تقسيمه للرواية يحمل العناوين التالية : « صائد العميان - المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال - الشيخان - فاطمة - علاقة - من عواقب ركوب الماء - الولد والمصباح - نعم عمران يحمل رساله من الملك السهران - ليته العزاء - المستحمة ، عبد الله الفلبان - لفوف الدم - سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير - معرله راس العجل - رجوع الشيخ الى حصاه - رحيل - مطر - رجوع » .

ومن ثم يصبح تقسيمه الرواية الى أرقام امرا ثانويا . اذ ان هذه الأرقام لوحدها من الرواية لما حدث خلل فيها . لان جوهر البناء عنده يعتمد على هذه الحكايات المتتابعة .

ولعله لجأ الى هذه الأرقام ليفترب تقسيمه للرواية من تقسيم « ألف ليلة وليلة » ففي « ألف ليلة وليلة » تأتي أرقام الليالى متتابعة تتابعا منطقيا أو تصاعديا من (١) الى (١٠٠٠) . وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة . وغالبا ما تحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضا في رواية « مالك الحزين » تأتي هذه الأرقام التى تمثل الشكل الخارجى متتابعة من رقم (١) الى (٢١) وتتخللها الحكايات التى تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقى . وبذلك يشبه تقسيم الليالى العربية ، الا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبي للليالى العربية . يعد توظيفاً عكسياً - ان جاز استعمال هذا التعبير - فالحكاية الواحدة فى ليالى ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف فى عدة ليالى متتابعة . بينما جميع الحكايات فى مالك الحزين تدور فى ليلة واحدة .

أى أن زمن الليلة الواحدة فى « ألف ليلة وليلة » أقل بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالى . بينما الزمن الذى تستغرقه الليلة الواحدة فى « مالك الحزين » أكبر بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية .

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من

الحكايات والأحداث والمواقف . بل تطول الليلة لتشمل كل أحداث الرواية وحكاياتها . وكان ليل الأيام الحزينة يطول على الراوى حتى يخال أحداثه وظلامه لا ينتهى ، وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات فى بناء الرواية .

وإذا كانت أحداث ألف ليلة وليلة روتها شهرزاد فى حالة اليقظة فإن الراوى فى مالك الحزين روى هذه الحكايات فى حالة أقرب الى النوم من اليقظة . حيث تنتهى الرواية ، ويوسف النجار يفتح عينيه على نور الصباح ، وتنقضى أحداث الليلة كما تنقضى الأحلام ، وبرغم تداخل الحكايات تداخلا لا منطقيا ، وبرغم محاولات الاقتراب من الشكل الشعبى ، الا أن الملامح المعاصرة فى الرواية طغت على الأبعاد التراثية ، فأصبحت كل مضامين الرواية وأحداثها وشخصياتها وحكاياتها معاصرة . ولم يتحقق من الشكل الشعبى الا طريقة القص وتداخل الحكايات .

ومن ثم أصبحنا فى حاجة الى شكل روائى يحقق هذه الموازنة الفنية بين أنماط الشكل الشعبى وأبعاده الفنية ، أو بين أبعاده التراثية واسقاطات المعاصرة فى الشكل الروائى .

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازنة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازنة الفنية فى استلهامه للشكل الشعبى .

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة كثيرا حينما نزعج بأن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفوظ فى هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثى والمعاصر ومزج بينهما مزجا فنيا يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

إن ملامح الشكل الشعبى تبدو فى الرواية منذ الافتتاحية التى تتوافق وافتتاحية الليالى العربية . فتبدأ الليالى العربية بافتتاحية تتناول حكاية الملك شهریار وأخيه شاه الزمان ، وتكون الحكاية تعبيرا عن محتوى الصراع الذى يدور بين الخير والشر ثم تتتابع الحكايات بعد ذلك تتابعا زمنيا

منظما ، ثم تأتى النهاية التى بحسب حلب انصراف ، بأن يعدل الملك شهریار عن ظلمه وقتله ، ويصبح متلا للعدل والحرية وتتبع ليالى نجيب محفوظ هذا البناء ، فيتكون شكلها العنى من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهریار ، وشهرزاد ، والشيخ عبد الله البليخى ، ومقهى الامراء وتصبح هذه الافتتاحية مفتاحا لفك رموز الحكايات التى تتناولها ليالى نجيب محفوظ ، وتصبح هذه الحكايات الأربع بمثابة الافتتاحية ، التى تبني عليها أحداث الرواية وشخصياتها وصورها المتعددة .

وبرغم اتباع نجيب محفوظ الخطوط الطولية الرئيسيه التى بنيت عليها الليالى العربية كالبدايه والحكايات والنهايه . الا أنه أحدث تحويرا فى بناء الشكل الشعبى لليالى ليتفق والشكل الروائى . فجاء بنهايه الليالى العربية ووضعها فى بدايه الرواية .

فإذا كانت الليالى العربية انتهت بعفو الملك « شهریار » عن الملكة شهرزاد فقد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها فى بداية روايته ، وكان عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل مازال يمارس قتله للأبرياء ، وكان الكاتب لا يبغي استدعاء الشكل الشعبى كما هو بل يبغي أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة . إذ « لم يكتف نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخى الشعبى ، بل منحه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حياة العرب الراحنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبيه ، والأسماء والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية (٤١) .

إن نجيب محفوظ ترك شخصياته وأحداثه التراثية الشعبيه منذ بداية الرواية تتفاعل مع الشخصيات والأحداث المعاصرة من خلال الحكايات الشعبيه ، ومن هذا التفاعل تحدد مصيرها بنفسها ، دون أن يقحم الراوى ذاته فى ذات الشخصيات . فجاء الشكل متوافقا وبناء الرواية .

وإذا كان الشكل الفنى فى الليالى العربية قد

(٤١) د عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٢/٤ .

التشامات » . الا أن الكاتب لم يستلهم هذه الحكايات كما هي . بل وظف ما يساير السياق الفني في الرواية ، فاكتمل في بعض الحكايات بتوظيف الشخصيات والفكرة مثل حكاية أنيس الجليس ، والوزيرين فقد استوحى منها جزئية جمال المرأة ، وأسماء شخصيات مثل المعين بن ساوى والفضل بن خاقان ، سليمان الزينى .

وفى بعض الحكايات اكتمل بتوظيف الفكرة مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، فالصياد عند نجيب محفوظ وفى الليالى العربية عشر على كرة نحاسية . وعندما فتحها وجد فيها عفريتاً .

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرية فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لا يتفصل عن الشكل الفني ، لذلك فان تحليل احدى هذه الحكايات فى الليالى العربية وكيفية توظيفها فى ليالى نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازنة الفنية فى استلهم الشكل الشعبى .

فقد استوحى نجيب محفوظ حكاية « أنيس الجليس » فى الرواية من حكاية فى الليالى العربية هى حكاية « أنيس الجليس والوزيرين » (٤٢) وهذه الحكاية تصور ظلم الملك محمد بن سليمان الزينى للوزير الفضل بن خاقان وابنه نور الدين نتيجة وشاية المعين بن ساوى ، وظل يعذب نور الدين حتى نصره هارون الرشيد وعينه سلطاناً بدلاً من محمد بن سليمان الزينى . فيستوحى من هذه الحكاية شخصيات سليمان الزينى ، المعين بن ساوى مثلاً للحكام الطغاة . كما يستوحى من هذه الحكاية أيضاً فكرة ضعف الحكام أمام الحسنات وسقوطهم فى الرذيلة . فيستوحى شخصية أنيس الجليس وتهافت الحكام عليها ، مثل حسام الفقى ، يوسف الطاهر ، سليمان الزينى حاكم الحى ، وكبير الشرطة « بيومى » ، والمعين بن ساوى ، والسلطان ووزيره « داندان » و « الفضل بن خاقان » ، والرجل الوحيد الذى لم تستطع أنيس الجليس اغواءه هو جمصة البلطى أو عبد الله الجمالى أو عبد الله

اعتد على سرد الحكايات الشعبيه ، وتتابعها زمنياً مثل حكاية الملك « شهريار » واخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكاية التاجر مع العفريت ، حكاية الصياد والعفريت ، حكاية الملك يونان والحكيم روابين ، حكايات الحمال مع البنات ، حكاية الحاسد والمحسود ، حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكاية مزين بعباد ، حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس . . . الخ . فان الشكل الفني عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنياً وحياتياً فوصلت الحكايات فى ليالى نجيب محفوظ الى اثنى عشرة حكاية ، وهذه الحكايات على التوالى هى : صنعان الحمال - جمصة البلطى - الحمال نور الدين وديناراد - مغامرات عجر الحلاق - أنيس الجليس عوت القلوب - السلطان - ضافيه الاخفاء - معروف الاسكافى - السندباد - البكاون .

ومن هنا يلاحظ التشابه الواضح فى البناء بين الليالى العربية وليالى نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين وديناراد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الاسكافى ، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعا زمنياً . حيث تبنى حكاية على أخرى فى الليالى العربية وكذلك فى ليالى نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية الى الحكاية التى بعدها ، وتنضج دلالتها الفنية والايحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ ننحو نحو صيغة ليالى « ألف ليلة وليلة » ، فان العالمين يتواجدان عنده جنباً الى جنب ولكنهما يكونان معاً من الناحية الدلالية - عالماً واحداً وكلاً لا يتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

وقد استوحى نجيب محفوظ العديد من حكايات الليالى العربية فى بناء روايته ووظفها فنياً مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، « حكاية عبد الله البرى » ، « عبد الله البحرى » حكاية « الوزيرين وأنس الوجود » ، حكاية « علاء الدين أبى

(٤٢) د. نبيلة ابراهيم : الليالى فى الليالى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ من ٣٢٢ .

(٤٣) للمزيد : انظر : ألف ليلة وليلة . حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس ٢٨٧/١ وما بعدها .

البرى ، لانه كشف زيف الحكام ، وحيث تلاشت انيس الجليس وتحولت الى دخان .

ان نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية ما يساير بناء الرواية ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقوطهم فى الرذيلة ، فتلتحم أحداث الليالى بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجا من البعدين التراثى والمعاصر دون أن يطفى أحدهما على الآخر ، وهكذا فى كل الحكايات التى استوحاها نجيب محفوظ من الليالى العربية .

ويتمثل الشكل الشعبى أيضا فى توظيفه لصورة الجن التى استوحاها من الليالى ووظفها فنيا فى الشكل الروائى . فقد شكلت صورة الجن فى الليالى العربية ملمحا بارزا ، ففى الليالى العربية تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهى غالبا خيرة وعلاقتها بالانسان حسنة . . . وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم . فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يسخرون العفاريت ، وبعض الحيوان كثيرا . ويسخرون كل شئ تقريبا لأغراضهم ، وهم يكثر فى القصص فى الليالى ، سواء كان القصص فارسيا أو هنديا أم مصرية (٤٢) .

وقد انعكس هذا الملمح على بناء الحكاية فى ليالى نجيب محفوظ ، فجعل شخصياتها وأحداثها تتجاوز المؤلف وتنحطى الحدود الزمانية والمكانية بل جعل تتابع الأحداث داخل الحكاية لا تخضع للترتيب المنطقى للزمان والمكان ، وان كان تتابع الحكايات جميعها واحدة بعد الأخرى يخضع للترتيب المنظم ، كما فى شكل الحكايات فى الليالى العربية .

ففى « داخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية نحس بجسود الليالى فى اختلاط الجن والانس ، وظهور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب ، لم يفرق فى تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدى وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر .

ففى حكاية « صنعان الجمال » يشهد الخوف بصنعان عندما يشعر بكائن غريب اسمه قمقام يهدده بالقتل والموت ثم يقتل على السلولى الحاكم الذى قتل الأبرياء ، ووضعهم فى السجن . وبالفعل يقتل صنعان هذا الحاكم . فيصبح استلهم نجيب محفوظ للعفريت ليس مجرد صورة محسوسة أو مرئية بل مجرد هواجس تأتية فى لحظات النوم .

وعندما يستيقظ يتجلى له فى صوت الضمير الذى يطالبه بالوفاء بوعد ، وبذلك يجرى نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة فى الليالى العربية ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن فى معظم حكايات الليالى ، مثل حكاية جمصة البلطى وتصبح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعوى داخل الشخصية التى لديها استعداد للخلاص من الظلم . وبذلك يستلهم نجيب محفوظ ما يساير الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية .

وإذا كان استخدام الأشعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملمحا بارزا فى الشكل الشعبى سواء فى الليالى العربية أو السير الشعبية . فان استلهم الأشعار فى ليالى نجيب محفوظ شكل ملمحا بارزا فيها ، ويعد لازمة من لوازم الشكل الشعبى الذى استوحاه . ويحمله الكاتب دلالة فنية وإيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الجمال ، وفاضل ابن صنعان الجمالى ، وكل منهما يلوك أحزان السنين التى يعيشها فى ظل السلطان الجائر ، فقتل عبد الله الجمال بطيشه كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهى تقول :

« يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا
ويبدى لكم ما كان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سسواجم
خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦)

(٤٤) د . سهر القلماوى : المرجع السابق ص ١٤٤ .

(٤٥) د . عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢٥/٤ .

(٤٦) نجيب محفوظ ليالى ألف ليلة ص ٧٣ .

ومثل هذه الاستدعاءات الشعرية تعبر عن ظما المحبوبة للحنظات مع الحب المبتور ثم يوظف أشعارا أخرى على لسان الشيخ البلخي ، الذي فضل أن يزوج ابنته لعلاء الدين الرجل الفقير بدلا من ابن كبير الشرطة . حتى أن كبير الشرطة دبر له مؤامرة ، وقطع رقبة علاء الدين ليلة زواجه

وهذه الأشعار يعبر من خلالها عن الظلم الذي يحيط بالرقية يقول :

« ليلى بوجهك مشرق

وظلامه في الناس سارى

والناس في سدف الظلام

ونحن في ضوء النهار » (٤٧)

ومن هنا يصبح الشعر سمة من سمات الشكل الشعبي ، وفي الوقت نفسه يصبح تعبيرا عن الواقع الحاضر . فيردد الشيخ البلخي أشعارا أخرى للسندباد يدين فيها الغريب الذي يترك داره ووطنه هروبا من الواقع يقول :

« أنا في العربية أبكى

ما بكت عين غريب

لم أكن يوم خروجي

من بلادى بمصيب

عجبالى ولتركى

وطنا فيه حبيبي » (٤٨)

ويؤكد الكاتب من خلال استلهام هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبوبة ، وفي الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبي لليالي العربية ، إذ لا تخلو حكاية من حكايات الليالي من الأشعار التي ترد على لسان شخصياتها ، وفي الوقت نفسه تطرح أبعساذا معاصرة للتعبير عن الحاضر .

واقترب أيضا الشكل الروائي في ليالي نجيب محفوظ من الشكل الشعبي في الليالي العربية من

خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتنايع الموضوعات . وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التي كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة فقد « أنتجت هذه المجالس وتلك الليالي عقلية من طراز معين ، لا تميل الى الاختصار على موضوع معين ، وتحاشي ما سواه . بل تنتقل من حديث عن الأطلال الى حديث عن المرأة ، الى حديث عن مشاق السفر ، الى حديث عن كرم الممدوح . . . ان العرب اعتادوا الانتقال من موضوع الى موضوع ومن حكاية الى حكاية » (٤٩) .

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق في بعض حكايات ليالي نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازنة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة .

ان نجيب محفوظ لم يسرف في تداخل هذه الحكايات بحيث تضيق خيوط الرواية وتتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذي يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها . بل ان كل تداخل أو استطراد في هذه الحكايات يؤدي وظيفة فنية وحياتية .

ولعل أهم حكاية اعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هي « حكاية جمصة البلطي » ، إذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية . فيظهر جمصة البلطي في كل الحكايات ، ويشكل في كل حكاية منها ركنا أساسيا . ففي حكاية الحمال تحوم روح جمصة البلطي ، وتتجسد في شخصية عبد الله الحمال ، ويقتص من الظالمين . فيقتل إبراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم في أدوية أعداء الحاكم . وقتل عدنان شومة كبير الشرطة وفي حكاية نور الدين ودنيا زاد ، وتجسد في شخصية عبد الله البري ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثري الذي يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهر زاد ،

(٤٧) نفسه ص ١٩٩ .

(٤٨) نفسه ص ١٥٩ وللمزيد حول استلهام الأشعار في الرواية انظر الصفحات : ٧٣ - ٧٤ - ١٨٣ - ١٩٩ - ٢٠٥ .

- ٢٥٩ .

(٤٩) د . عبد الحميد إبراهيم . قصص العشاق النثرية ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

ولا تنتهي حكاية جمصة البلطي عند هذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكاية « مغامرات عجر الحلاق » ، فيقتل الجارية التي سقطت مع عجر الحلاق ، وفي حكاية « انيس الجليس » يظهر للحكام والامراء الذين سقطوا تحت اغراءات أنيس الجليس ومفاتنها - مثل السلطان دندان ، سليمان الزيني ، الفضل بن خافان ، حسام الفقي بيومي يوسف الطاهر . ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا في ظلام الليل بلاحقهم الحزى والعار .

وفي حكاية « قوت القلوب » تجسد في صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التي دفنها العبيد في فناء القصر ، وآتهم بقتلها ، ثم يستمر الصراع بينه وبين المعين بن ساوى وسليمان الزيني حتى تتضح براءته . وفي حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فتتداعى في هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطي ، فنجد مجموعة الرفاق يعقدون محاكمة ينصبون فيها ابراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلما . ويحكم ابراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقي عن نفسه ويعجب بابراهيم السقا وينفذ حكمه .



لذلك يلجأ الكاتب الى الاستطراد والاسترجاع في بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكاية السلطان . وتأتي حكاية معروف الاسكافي لتكمل حكاية مقهى الامراء فيبدأت مقهى الامراء بحكايات الرفاق والاسكافي عن السندباد وانتهت هذه الحكاية في حكايتي « معروف الاسكافي » ، « السندباد » .

ان السندباد في « مقهى الامراء » رجل ، وعاد في حكاية جمصة في نهاية الرواية ، وفي كل هذه الحكايات تتدخل معها حكاية جمصة البلطي فتتكمّل حكاية جمصة البلطي من خلال تتابع حكاية الرواية .

وبذلك يشكل هذا التداخل سمة في بعض حكايات الرواية . ان هذه الحكايات « تتداخل » ، ثم تتلاقى حول هدف واحد . وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم في التاريخ العربي « (٥٠) » .

اننا نعرف مصير جمصة البلطي من خلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهي حكاية جمصة البلطي في حكاية السندباد وتنتهي حكاية فاضل صنعان في حكاية طاقيّة الاخفاء ، وتنتهي أحداث حكاية مقهى الامراء في حكايتي « السندباد » ، و « معروف الاسكافي » .

الحكاية
الشعبية



عبد الحميد
يونس

عكاد نكدا

يعد كتاب « الحكاية الشعبية » (*) كتاباً مؤسساً في مجال الدراسات الشعبية . فقد راد طريق هذه الدراسات لفترة طويلة من الزمن مما جعل منه علامة بارزة ومميزة .

بالواقع الى الايهام بحدث قديم . وارتبط بمصطلح « الحكاية » بأنواع أخرى من السرد تبعد عن الصدق التاريخي وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه .

ثم يعرض لمصطلح « القصة » ، وهي مرتبطة في الأساس بتسجيل الواقع ، فالكلمة من « قص الأثر » أي تتبعه ، والقصاص هو المختص في الكشف عن آثار الأقدام وتتبعها ، لذلك اقترنت القصة بالتاريخ ، ثم اتسع المدلول ليشمل كل فنون السرد . وتجيء المقامة كفن من فنون السرد القصصي عرفه الجاهليون ،

وفي مقدمة الكتاب ساق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مجموعة من المصطلحات توضح مدى غزارة التراث القصصي العربي وتنوعه ومكانته من الحياة بصفة عامة ، ومن التعبير التلقائي الأدبي بصفة خاصة ، أهمها فيما يرى أن « الحكاية » من المحاكاة أو التقليد ، فهي ترتبط بمحاكاة الواقع ، أو بمحاكاة واقع نفسه يقتنع أصحابه بحلوله . وقد استعمل لفظ « الحكاية » للدلالة على أحكام الرواية في بيانات العلماء ، كما استعمل كمرادف للتشبيه وتصوير الحدث ، مما جعل هذا المصطلح يبرز في الأدب القصصي ويخرج عن مجرد الأخبار

(*) حكاية الشعبية الكتاب الثامن من مؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس . صدر لأول مرة ضمن سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٧٠٠ عام ١٩٦٨م عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، وأعيد طبعه مرة أخرى بنفس السلسلة عام ١٩٨٥م . وقد قام الأستاذ الدكتور أحمد مرسى بعرضه عرضاً تحليلياً شاملاً بمجلة الفنون الشعبية العدد السادس . السنة الثانية عام ١٩٦٨م .



ويعنى **مصطلح** « **المثل** » ذلك الكلم المأثور الذى له مقوماته وخصائصه المعروفة ، ويستعمل للدلالة على نوع من أنواع الحكايات ، ويدور حول البهائم والطيور حيث تتخذ فيه هذه الكائنات صفات عاقلة مدبرة ، ويهدف الى العظة والاعتبار .

وهو **مصطلح** « **الحدوتة** » الصق المصطلحات بالمأثورات الشعبية ، فالحدوتة تعنى الحدث والاحبار عنه ، وقد ارتبطت الحدوتة بلغة الحياة اليومية ، واستوعبت النموذج والمثال والطريف والخارق ، استهدفت التسلية والترفيه والموعظة ، واستغلت فى تربية النشء ، وحققت نوعا من الشيوع بين المجتمعات ، وحفزت الى العناية بجمع الحكايات الشعبية وتصنيفها ودراستها .

تعريفه للحكاية

يرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن مصطلح « الحكاية الشعبية » جديد بالنسبة للأدب العربى والآداب العالمية ، لأن وصف السرد القصصى بالشعبية جاء استجابة مباشرة للاحتساس بالحاجة الى التمييز بين اطار قصصى أدبى وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسيرة

والمقامة من المقام ، أى قيام واحد من الراشدين فى القبيلة لكى يسرد على مسامع لداته حديثا متصلا يختلف عن الخطبة . وتطورت المقامة على أيدى أعلام فى الأدب مثل بديع الزمان والحريرى ، والمقامة فى صورتها الادبية تنبىء بالحديث المباشر وغير المباشر . وفى العصر الاسلامى أطلق **مصطلح** « **انسور** » و « **الاسمار** » على الحكايات والقصص التى تتردد فى مجالس الخاصة والعامة . وتم التفريق بين الاحداث التاريخية والروايات الواقعية وبين الاسمار التى يتلمس فيها المبدعون أو الجامعون الطريف والعجيب والمثير للخيال . وعندما احتكم الأدباء والعلماء الى العقل ميزوا بين الحدث المعقول والحدث الذى يخرج عن طاقة الممكن ، كما ميزوا بين الذى يقوم بالحدث على أساس وجوده ، أو امكان وجوده ، هنا برزت كلمة « **خرافة** » لتدل على الوقائع والاحداث غير المعقولة ، ثم أصبحت مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق .

أما « **الخبر** » فهو عبارة عن نقل حدث واقعة ، لذلك استعمل فى السرد القصصى على مجموعات وطوائف من الاحداث والوقائع الخاصة فى مصنفات التاريخ والطبقات .

أو « ما لا وجود له في الواقع » ، وقد جاء هذا التعريف امتدادا للمصطلح الذي ساد في أوروبا أبان القرن التاسع عشر ، والذي يرى أن الأسطورة : « ما يناقض الواقع » .

وبرز اتجاه يرى أن للأساطير واقعا تاريخيا ، وأنها تمثل الذاكرة الانسانية المشوشة أو التصوير الخيالي للملوك في عصور سحيقة غلبت عليها البداوة ، حيث يذهب الى أن الآلهة كانت في الأصل طائفة من الملوك الأقدمين بلغوا من المكانة والسلطان وبعد الصيت حدا جعل الناس يؤلهونهم فيما بعد وذهب « ماكس مولر » في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى أن الأسطورة نشأت من عيب في اللغة يجعل للشئ الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة ، ونتج عن هذا العيب خلط بين الأسماء والأشياء جعل الناس يعتقدون أن الآلهة المتعددة ليست الا صورا من اله واحد ، كما جعلتهم يتصورون اله واحد في صور آلهة متعددة . بل أن استعمال المقاطع الأخيرة للدلالة على الجنس ، تذكيرا وتأنيسا ، قد أدى الى تشخيص الآلهة .

ويقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس حول تعريف الأسطورة :

« ومن العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجتمع عليه رأى العلماء المتخصصين ويكون في الوقت نفسه مرضيا ومقنعا لغير المتخصصين ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التقيد ، تختلف حوله وجهات النظر ، وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي يتسم بالشمول وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع في عصور مرمية في القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة ، أو بعسيرة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة .. قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم .. وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الانساني أو منظمة اجتماعية ..

العقول والأمزجة والمواقف . والباحث يجب عليه تمييز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تنسم به من خصائص أهمها :

ان الحكاية الشعبية عريقة ، اى ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف محدد ، وأنها تنتقل من شخص الى آخر بحرية ، وغالبا ما يكون الانتقال عبر الرواية . الشفاهية ، كما تنسم بالمرونة التي تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف اليها أو يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوى الجديد ، تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية .

ويكاد يتفق العلماء على أن نسبة الحكاية الشعبية لشخص ما لا تعنى شئ بالنسبة لشعبيتها ، لأن المعيار هو مدى استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها .

والواقع أن الأشكال الرئيسية للحكايات الشعبية عالمية ، فمن السهل ملاحظة مدى التشابه بين المحاور الرئيسية وبين الشخصوس وبين الوظائف في حكايات مختلف الثقافات . ورغم هذا التشابه الذى يطبع الحكايات الشعبية فإن الحياة الأدبية عرفت عدة مصطلحات للتفريق بين بعض أشكال الحكايات الشعبية ، التي غالبا لا تشغل بال الراوى أو القاص ، الا أن علماء الماثورات الشعبية يرددون بعض هذه المصطلحات الدالة على أنواع من الحكايات الشعبية والتي أهمها :

الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكاية الحيوان، وحكايات الجان والخوارق ، وحكايات الألفاظ والمسائل والنوادر والقصص الفكاهي .

الأصول الأسطورية

الأسطورة هي المنبع أو الأصل الذى تنفرع منه الحكاية الشعبية ، فلا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة ، فالأساطير مادة خصبة من مواد الدراسة الانسانية ، ولقد تضاربت آراء الكتاب والباحثين حول فهم وتعريف الأسطورة ، فالبعض عرف الأسطورة بأنها : « ما لا علاقة له بالواقع ،

والأسطورة بهذا المعنى قصة « وجودها » فهي تروى كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك . وهي ترتبط بالواقع في أولياته وإبطالها كائنات خارقة ، يعرفون بما حققوا في عصور التكوين » .

ويرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن هناك علاقة قائمة بين الأساطير والحكايات الشعبية : « ولعل الجسر الذي يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية هو تلك الملاحم التي تحكى وقائع الأبطال في توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الأعداء أو اقتحام العدد العديد من الأهوال والعقبات . . ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية . . قد تعاونهم الآلهة وأشياء الآلهة ولكنهم يظلون من البشر . . وهذا هو السبب الذي يدفع الباحثين في الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة الى العكوف على الاساطير لكي يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السلوك وأثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث . . قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عناصر الثقافة وتتعدد ولكن الاسطورة تشبه المادة فى أنها لا تكاد تفنى أو تنعدم وإنما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والاهوام والخرافات » .

وقد ضرب لنا مثلا بأسطورة « أوزيريس » ، وهي من أشهر أساطير مصر القديمة ، وكيف انفرطت عقدتها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول .

حكاية الحيوان

حكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة ، ويستوعب فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش .

وهي حكايات قصيرة بالقياس الى غيرها وعناصرها قليلة يمكن أن تضم بعضها الى بعض فتظهر فى صورة سلسلة متواصلة ذات حلقات .

وقد أجمع الدارسون على أن حكايات الحيوان موجودة فى جذور ما نطلق عليه الآن الأساطير ، وأن كثيرا من الاساطير كانت فى الاصل تجسيدا لقوى حيوانات بعينها ، ثم تطورت وأصبحت آلهة تحتفظ بصورة الحيوان أو برمز دال عليه . وتلتقى حكاية الحيوان الشعبية بالأسطورة فى أن كلا منهما يقوم بتفسير ظواهر عزت على العقل الانسانى القديم .

وحكاية الحيوان الشعبية فى أبسط صورها أنها هى محاولة لتفسير اشكال الحيوانات ، وشرح ما استطاع الانسان البدائى تصوره من عاداتها وظواهر سلوكها ، وهى تنطوى على جذور أسطورية توجد فى عقائد شعوب وجماعات تباعدت بينها الديار والعصور ، من ذلك ما يلاحظ من آلهة قديمة لها صفات حيوانية مثل الآلهة المصرية التى لها رؤوس حيوان ، والأرنب العظيم الذى يقدسه هنود الجانب الشرقى من أمريكا الشمالية .

وبهذا يتضح أن وظيفة حكاية الحيوان الأولى هى التفسير ، تفسير الظواهر المتعلقة بعوالم الحيوان نفسه ، واستغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لاعلاقة للحيوان بها . فالحيوان وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه .

واكتسب الحيوان كثيرا من الصفات الانسانية مثل النطق واللغة .

وإذا كان الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان اقتصر على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر » الا أن حكاية الحيوان تطورت بعد هذا الطور الى نوعين أدبيين يختلفان شكلا ووظيفة : النوع الأول هو « الخرافة » والثانى هو الذى اصطلح على تسميته « ملحمة الوحوش » والخرافة عبارة عن حيوان تستهدف غاية أخلاقية وهى قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالإناسى

ونحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد الى
شغزى أخلاقى .

وللخرافة فى العادة قسمان : أولهما السرد
القصصى الذى يجسم الغاية الأخلاقية وثانيهما
تقرير هذه الغاية الأخلاقية فى صيغة مركزة
تتخذ شكل المثل السائر ، وكأنه الخلاصة
الكاملة للحكاية بأسرها .

ويرى بعض العلماء أن الخرافة أرقى من
المأثور الشعبى ، وأنها ثمرة ثقافة مفلسفة الى
حد ما وأن اعتمدت فى تركيب عناصرها على
المادة الشعبية .

وترد أقدم الخرافات الباقية للآن الى الهند
أو اليونان أو الى الساميين بصفة عامة . وأقدم
مجموعة وصلت إلينا هى « خرافات ايسوب » .
وأقدم مجموعة آسيوية هى « البانجاتانترا » ،
الهندية ، والتي ترجم ابن المقفع جانب منها
الى العربية بعنوان « كليله ودمنة » ، وعن طريق
هذه الترجمة انتقلت تلك الخرافات الى اللغة
اللاتينية ثم الى اللغات الأوربية الأخرى .

وقد عرض الأستاذ الدكتور عبد الحميد
يونس لمكانة الحيوان فى كتاب « ألف ليلة وليلة » ،
حيث أشار الى وجود نمطين من الحيوانات فى
« الليالى » الأول حيوانات خرافية من حيث
تصورها ومن حيث قدرتها الخارقة مثل الرخ
العظيم فى حكاية « السندباد البحرى » والحصان
الطائر فى حكاية « الحمال والبنات الثلاث » .
والنمط الثانى لم يقصد لذاته ، بل اتخذ رمزا
لصفة أو قدرة ، والغالب أن هذه العناصر
الحيوانية امتداد لبعض التصورات الأسطورية
للقديمة كالثور الذى يحمل الأرض .

ثم تناول الأستاذ الدكتور عبد الحميد
يونس كتاب « كليله ودمنة » بماله من تأثير
عظيم من الآداب العالمية ، وكيف أنه يكشف
بعلاء عن اتصال الثقافات والحضارات
الانسانية . كما تعرض للشك الذى يحيط
بأصل هذه المجموعة الغدة من حكايات الحيوان ،
وكذلك لنسبة الكتاب الى ابن المقفع . . وهل

الكتاب يدخل فى طائفة المصنفات المنحولة على
ابن المقفع لشهرته ، أم أنه هو الذى وضع
الكتاب ، أم نقله من الفارسية الى العربية ثم
ساق سيادته رواية أوردها العالم اللغوى
الفارسى الأصل « أبو حنيفة الدينورى » فى
مصنفه « الأخبار الطوال » تشى بأن الفرس
كانوا على دراية بهذا الكتاب . وظل الشك
يكتنف هذه الحكايات حتى القرن التاسع عشر
الميلادى عندما اعتمد العالم الألمانى « تيودور
بنفى » على الكتاب نفسه فى تبديد هذا الشك
وإثبات أصل الكتاب ، فأعتبر الأمثال الواردة
فى « كليله ودمنة » شواهد ووثائق ، حيث ذكر
فى مقدمة ترجمته للمجموعة الهندية المشهورة
« البانجاتانترا » أو « الأسفار الخمسة » أن
إيراد هذه الحكايات على السنة البهائم والطيور
يدل على أصلها الهندى وأفاد من تصور
الحيوانات : تفكر وتريد فى وضع علاقة بين
هذا التشخيص وبين ما عرف عن عقائد الهنود
بخاصة من تناسخ الأرواح ، واستقر رأيه على
الأصل الهندى لحكاية الحيوان بصفة عامة ،
والخرافة بصفة خاصة كما تتبع مسار هذه
الحكايات تاريخيا وجغرافيا ، فرسم الطرق التى
سارت فيها حكايات الحيوان من الهند الى
أوروبا : الطريق الشغزى بوساطة احتكاك
الثقافات ، والطريق الأدبى بوساطة التطلع
والترجمة والنقل .

بيد أن هذه النظرية لم تدم طويلا ، فقد
وضع بعض العلماء أيديهم على عناصر محلية فى
بيئات أخرى أثمرت حكايات تشبه فى
تشخيصها للحيوان ما عرف عن الهنود .

حكاية الجان

تتمتع حكايات الجان بمكانة متميزة فى
الإبداع الشعبى وهى حكايات تدور أحداثها
دائما فى بلاد بعيدة جدا ، ويخرجها هذا البعد
السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع ،
وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدثها نوع ، وأبطالها
ليست شخصيات وإنما نماذج كالمملك والمملكة
والوزير والرجل العجوز وأما الغولة . ويطلق
عليها أسماء بالتعميم مثل الشاطر حسن ،

كما تزخر بعبارات مألوفة تستعمل فى حكايات أخرى حتى تصبح جزءا من أسلوب القاص .

وحكايات الجان قصص نثرى يتسم بالنداجة وعدم الصقل ، يغلب عليه أسلوب السجع فى صياغة عباراته ، والبطل فيها لا يقوم بالحدث الخارق بنفسه وإنما يعتمد على شخصية خارقة يكسب ودها بجميل يصنعه لها أو فضيلة تفتنها أو كلام يخلبها . وتنزع فى كثير من الأحيان الى غاية وعظية أو تعليمية ، ولهذا استقرت فى سفح الكيان الاجتماعى . واتخذت وسيلة من وسائل التسلية والترفيه ، وأداة لاثارة انتباه الطفولة .

ولقد اهتم الباحثون بدراسة المراحل التى يمكن أن تكون قد سبقت هذا النمط من الخيال الشعبى . وظهرت من ذلك عدة نظريات أهمها أن هذه الكائنات عبارة عن خيال شعبى لفلول قوم ، بعد أن غزاهم قوم آخرون ، ذلك لأن بقايا من المشهورين تعتصم فى الجبال والكهوف وتمسك على مقاومة الغزاة وتضطرهم هذه الظروف الى الاستخفاء والعمل بالليل وتتراكم حول وقائعهم القصصى والأخيلة والمبالغات .

وهناك نظرية أخرى تقول أن تلك الكائنات كانت فى أصلها آلهة أو أبطالاً أنزلت عن مكانها لتدخل الطريق الى آلهة وأبطال آخرين . وتوجد نظرية ثالثة تذهب الى أن الجنيات إنما كانت تجسيدا للأرواح البدائية وراء الكائنات والظواهر الطبيعية فقد كان الانسان البدائى يعتقد أن كل شيء له روح وجسد ، وطبقا لهذه النظرية تصبح روح الشجرة جنية ، وروح الماء حورية . ويرجع البعض أصل هذه الكائنات الى أنها امتداد للخيال الشعبى عن أرواح الموتى أو الموتى أنفسهم .

والجان ينقسمون الى فئتين : الأولى مؤمنة وخيرة وعاملة على تحقيق الفضائل ، والثانية كافرة وشريرة ومؤذية ولا بد من محاربتها .

وتظهر هذه الكائنات فى جماعات وتشعب

الى أقوام ، وأحيانا تظهر منفردة متوحدة تقترون بكائن ما مثل العفاريت التى تعيش عند العيون والأنهار والتلال .

ومن أشهر العفاريت « العمار » الذى يسكن الدار ، ويساعد ربة المنزل ، وهو قزم فى العادة .

ويمكن للباحث أن يصنف علاقات هذه الكائنات بالناس فى الحكايات الشعبية والأنماط الشائعة :

١ - الجن يعين البشر .

٢ - الجن يلحق الأذى بالبشر .

٣ - الجن يخطف أحادا من البشر لأغراض خاصة .

٤ - استبدال الجن بواحد من البشر .

٥ - زيارة أفراد من البشر أرض الجان .

٦ - عشيقه من الجن لواحد من البشر .

والنمط الأول موجود فى حكايات جميع الشعوب ، إذ نسمع عن الجن الذى يسكن الدار ، يعين ربة البيت أو ذلك الذى يساعد فى الزراعة والحدث وتقطيع الأخشاب ، ومن أشهر حكايات هذا النوع حكاية العفريت الذى أطلقه سراح الزوجة التى سجنها زوجها الغيور . وهناك عفاريت على العكس من ذلك متخصصة فى انقاع الأذى بالناس ، حيث تتلف المحاصيل وتحلب الماشية فى الحقول وتمتطج الجناد فى الدار ، وتطفح الشموع فى الدار .

وحكايات الشعوب مليئة بأحداث الجان الذين يخطفون البشر وينقلونهم الى عالم الجان أو يسحرونهم ، وهناك من يعتقد بأن العفاريت عليها أن تدفع جزية سنوية الى الشياطين وذلك بارسال عدد منهم الى عالم الشياطين ، ومن أجل ذلك يخطفون البشر وبخاصة الأطفال ليبعثوا بهم بدلا من أطفالهم . وربما كان هذا التصور امتدادا للاعتقاد بأن الجان سكنوا الأرض قبل الآدميين . كما تدور بعض حكايات الجان حول استبدال الأطفال من البشر بأطفال من عالم الجان . أما زيارة البشر لعالم الجان فتزد كثيرا

فى الحكايات الشعبية وتتسم أحداثها بالطرافة والاثارة . وهناك حواديت تروى أخبار الحب الذى نشأ بين رجل فى عالم الانس وأنثى من عالم الجن وهذا المحور شائع فى حكايات الشعوب ، وهو نمط رائع يتسم بالميلودرامية . وهى تتخذ منها تقليديا :

١ - الأنسى يحب جنية

٢ - تقبل الجنية الزواج من الأنسى بشرط واحد كالأ يراها فى أوقات معينة .

٣ - يخالف الأنسى الشرط ويفقد الجنية .

٤ - يحاول الأنسى استعادة زوجته الجنية .

وهذا النوع مشهور فى العالم أجمع ويتردد فى حواديت عربية وأوربية . ويحدث أن تقع العفاريت فى غرام الانسيات مثل خير الصعلوك الثانى فى حكاية « الحمال والبنات الثلاث » .

السير الشعبية

السير الشعبية لايزال بعضها بمثابة الزاد للشعب وهى تجمع بين المعرفة التاريخية والسير الفنى . وليس من شك أن أقبال الجماهير على هذا القصص - « السير الشعبية » - إنما تبعث عليه الحاجة الى الموازنة النفسية بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون .

وقد ذكر الرحالة الغربيون الذين وفدوا الى مصر والعالم العربى فى القرن الماضى أنهم شاهدوا اهتمام الجماهير بنمط من الحكايات يستغرق أداء الواحدة منها الأسابيع الطوال وقد سجلوا أسماء المتخصصين فى الأداء ، ووصفوا أزياءهم ومعاونتهم والآلات الموسيقية التى يتوسلون بها فى التأثير على المستمعين . وذكر أدوارد لين فى كتابه : « المصريون المحدثون » شهادتهم وعاداتهم « أن هناك طائفة تعرف باسم « الشعرا » وأن أفرادها تخصصوا فى سريتين كبيرتين هما سيرة عنتره وسيرة بنى هلال . وعرف المتخصصون فى الأولى باسم « العنائرة » وفى الثانية باسم « الهلالية » وأشار الى وجود طائفة أخرى عرفة باسم « المحدثين » وأن أفرادها تخصصوا فى سيرة الظاهر بيبرس ، وعرفوا أيضا باسم « الظاهرية » .

ويخلص استاذنا الدكتور عن الحميد يونس من هذه الروايات التى ذكرها الرحالة الى أن جماهير الشعب المتذوقة للسير كانت تفرق بين نوعين يقوم أولهما على النظم المقترن بالغناء والمعتمد على الآلة الموسيقية « رباب الشاعر » ويقوم الثانى على النثر العاطل عن الانشاد الا فى بعض المواقف العاطفية الغنائية الى جانب الاستهلال والختام . وأن النوع الأول يتوسل بالتمثيل الى جانب الانشاد أكثر من النوع الثانى . وتتسم هذه السير بصفة مشتركة هى الفخامة والتسلسل ، وبذلك تفرق عن حكايات الحيوان وغيرها من الإبداع الشعبى المحتفل بالخوارق . وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية منها استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ، ثم النص على تأثير الشاعر أو المحدث الى الحد الذى لا يملك فيه نفسه عن البكاء ، وهذا التقليد يؤكد الاستجابة لحاجة النفوس الى التوازن فى فترة تحيف فيها الدخيل جانبيا من الوطن العربى واحتكر فيها غير العربى الجاه والسلطان والرزق . ومن التقاليد أيضا الاعتصام بالفتوة العربية ، فكل بطل عربى يعرف نفسه للجماهير بعبارة « يقول الفتى .. » .

وكانت هذه السير تستغرق المواسم والأعياد بليلاتها المتتالية ، لهذا خلق المحترفون الموضع التى يتوقفون عندها آخر السمر الليلي اثارا للتشويق والفضول ، كما يعود الطول فى هذه السير الى تجمع حشد كبير من الأخبار والروايات وضمها بعضها الى بعض ومحاولة اضعاف مظهر الوحدة عليها . ولذلك فهم تنقسم الى أجزاء كبيرة تتشعب بدورها الى حلقات .

حكاية الشطار

هى حكايات تختبر قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مازق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال . واحتلت حكايات الشطار مكانا ممتازا فى بعض السير الشعبية . ووقفت على صعيد واحد فى ذاكرة الناس مع أبطال تاريخيين مثل : سيف بن ذى يزن ، عنتره بن شداد ،

شخصياتها الأساسية ببطء الاستجابة الشرطية لواقع الحياة ، وتتخذ هيئة الحيوان وسماته وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة ويغلب عليها المفارقات الناجمة عن الغباء والبلادة أو الخدعة ، وتنحو أحيانا نحو المجون وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة أو مجموعة محددة من الناس ، وتخلو من التعقيد .

تعرف هذه الحكايات في الحياة العربية بالنوادر - نوادر حجا والظرفاء والبخلاء والندماء والمغفلين - وتعرف في الحياة الشعبية بالنكتة ، وهي سريعة الانتشار والحفظ ، وبعضها يبلغ من العمر أربع آلاف سنة وتزداد في كل العالم . كما أن لها انتشارا في الآداب الشعبية خاصة الأوروبية ، والآداب الفصحى - الرسمية - كذلك .

وتعد من المراحل الأولى للإبداع القصصى بما يجتمع فيها من الكلم الذكى المعتمد على سرعة الخاطر أو الحدث الجارح أو العبارة اللاذعة . والفرض منها تزجية الفراغ بالثرثرة أو التندر أو النقد الفاضح . وتهدف الى التهذيب والتثقيف أو التسلية والترفيه ، كما تشبع فضول الكثيرين لوقوفها على الحياة الخاصة للصفوة وجرت العادة أن تفسر صفة « الإيجاز » التى تتسم بها النادرة بأن المتذوقين لها ليس عندهم من الفراغ ما يتيح لهم أن ينصتوا الى قصة طويلة .

وقد صنف العلماء المحدثون النوادر الجادة بين الأنماط الاجتماعية والأنماط التى تدور حول العلاقات الانسانية وقسموها على أساس السلوك العاقل والسلوك المتهور والثواب والعقاب . أما النوادر المرححة فأنها تنشأ من المفارقات والأخطاء والحقائق والأكاذيب والمبالغات والحيل وأسباب الخداع والعبث والمزاج والتصرفات الذكية والأقوال الدالة على سرعة الخاطر والأجوبة اللاذعة . وتتخذ النوادر الشعبية فى بعض الأحيان زى الحكاية ذات المغزى أو جوامع الكلم أو اللغز أو التورية وما الى ذلك من المغالطات المنطقية أو الحيل البيانية . ويغلب على كل عصر اتجاهات معينة

والظاهر بيبرس . وقد سائرت ظاهرة الشطار التاريخ العربى وبخاصة فى مصر وبرزت طائفة الشطار بلامح وصفات متميزة وأضحت لهم تقاليد لا بد من مراعاتها كغيرهم من أبناء الطوائف والمهن . وبلغ من سلطان « الشطار » و « العياق » ومن اليهم أن حاول البعض كسب ودهم بالحظوة والرشوة ، وأحيانا اضطرت الطبقات الحاكمة أن تكل الى زعماء الشطار المحافظة على الأمن .

ولا تخرج حكايات الشطار عن القاعدة الرئيسية لمعظم الحكايات الشعبية وهى اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مازق . الخ .

وهذا النمط القائم على الاختبار له مكانه من الإبداع الشعبى ، وقد أفرد له المتخصصون فى الحكاية الشعبية موصفا ظاهرا من تصنيف الحكايات على أساس الأنماط والمحاور الرئيسية . وسيرة « على الزبيق المصرى » تعد بحق من القصص الشعبى الذى تدور جميع أحداثه تقريبا على هذا الاختبار .

ولم تعد ابنة السلطان ومن اليها هى الغاية أو المكافأة التى يحصل عليها البطل بعد توفيقه ، وإنما أصبحت المناصب الإدارية العليا هى الغاية . ففي قصة على الزبيق يقوم الصراع فى عمومته على الظفر بمقدمة بغداد .

ثم تأتى كذلك الوسيلة التقليدية أو العرفية فى الولاء لهذه الطائفة التى أصبحت مجتمعا له وجدانه الخاص وتقاليد المرحية . فان كل من يستكمل مقومات الشطارة عليه أن يمر باختبار يثبت قدرته مثل الحيلة والتكرار والقدرة على التخدير وتكليف الشاطر بالتهام الصعوبة شبه المستحيلة . وكذلك حلق الألعاب البهلوانية واستعمال المصطلحات الخاصة من خلال الحيلة والقدرة على استخدام الفكاهة والموازنة بين الواقع وبين تصويره أو تغييره أو التخيل بما يناقضه .

الحكاية المرححة

هذا ضرب من الحكايات المعنفة فى القصر تدور حول الحياة اليومية ، حيث تتسم

التوازن النفسى والاجتماعى بين الأفراد .
وتصدر فى أشكالها ومضامينها عن نموذج
اجتماعى وتتوسل فى نقدها بمنهج ايجابى فى
معظم الأحوال ، وتلتزم القصد وتبعد عن المبالغة
والتكلف .

وتعكس الحكاية الاجتماعية أخلاقيات
« الطبقة الراقية » التى أثمرت أولئك الظرفاء
وتصور ضروب السلوك المقررة على الرجال
والنساء . واحتفظت كتب الأخبار ودواوين
الأدب الرسمى ببعض تلك الثروة اللطيفة
المتهكمة . والحكاية الاجتماعية الجادة التى
تتوسل بالمنهج الإيجابى فى النقد الاجتماعى
تستغل فن التشخيص أى رسم النماذج البشرية
الدالة على طبقة أو حرف أو ضرب معين من ضروب
السلوك . وسياق الأحداث يعبر بدوره عن
نزعة نقدية .

وقد صورت « الليالى » طائفة التجار -
(الطبقة البوجوازية فى الإسلام) - وهم
يؤلفون طبقة موسرة تفوق أحيانا فى غناها على
الحكام أنفسهم حتى أصبح بيدهم الأمر .

**كما تعاطفت الحكاية الاجتماعية مع أصحاب
الحرف والمهن فى الأمصار العربية ، وعلى
الرغم من مكانة النماذج المثالية للخليفة
أو السلطان أو الشاطر ، فإننا نجد نماذج
واقعية للخياطين واللاهة والخطاطين وغيرهم وهى
نماذج غير محددة الملامح ، كشف القاص الشعبى
عن المشقة التى تجدها هذه النماذج فى البحث
عن لقمة العيش .**

واحتلت المرأة المكان اللائق بها فى الحكايات
الاجتماعية ، والقصاص الشعبى يرسمها على
أنها نموذج سواء أكانت ملكة أم أمة ، فهى
جنيلة بارعة خيرة فاضلة ، لكن ذلك لم يمنع
الحكاية الشعبية من ترديد الفلسفة التى
يأخذ بها جبهة الناس والتى تلخص فى :
« أن كيدهن عظيم » .

**والمرأة العجوز من المحاور الرئيسية فى
الحكايات الشعبية فهى التى تقرب المحبين والتى
تحتال على لقاها ولكنها هى الشمطاء
الخبيثة الساحرة التى تجسم الشر ولا تستريح**

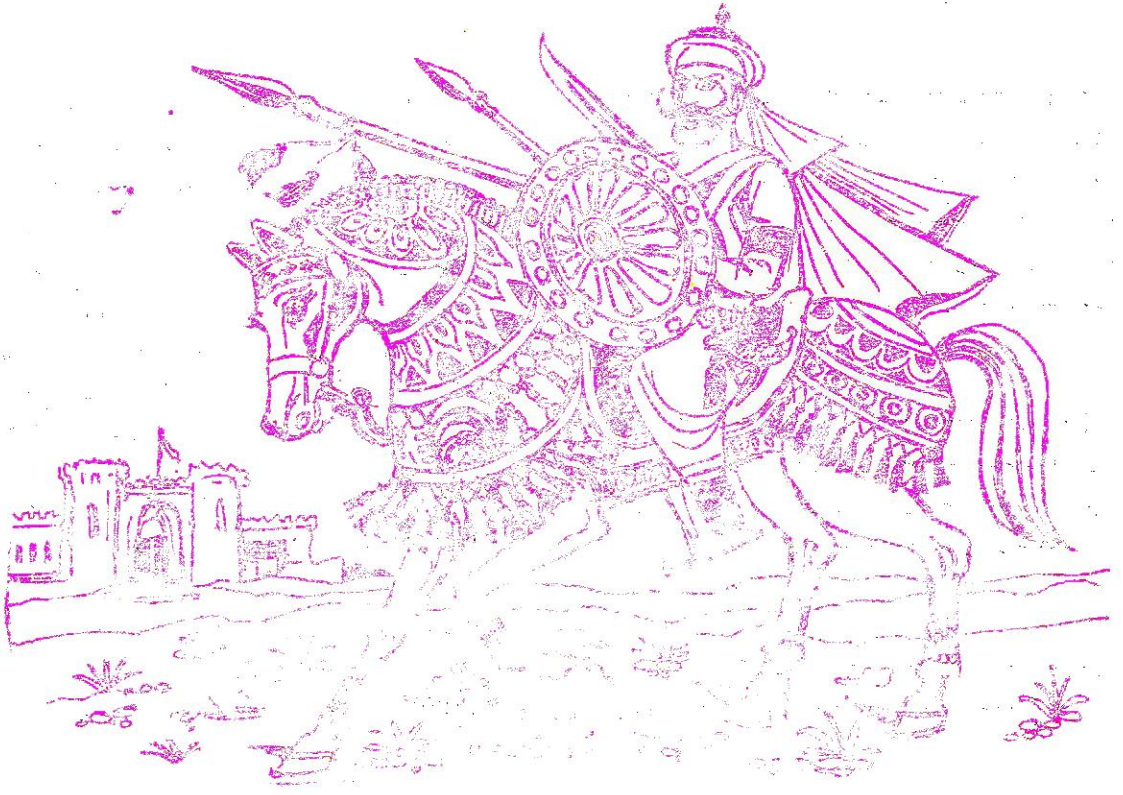
كما تشيع فى كل بيئة ما يناسبها من الحكايات
المرحة . وظهرت مجموعة كبيرة من النوادر
تتردد بين المتعلمين على مدى الأجيال وأفاد
الأدب العربى من ظهورها . وأصبحت المنادمة
حرفة تحتاج إليها الطبقات الحاكمة وراجت
نوادر الندماء كما شاعت نوادر الظرفاء ودونت
حكايات مرحلة لا تحصى عن البخلاء والحمقى
والمغفلين كما ترددت النكات الجارحة عن
محترفى الدين وتأديب الصبيان والمنحرفين فى
السلوك ، وتركزت بعض الصفات حول
شخصيات مشهورة فى الأدب والتاريخ تركزت
حول الشعاع الماخن أبى نواس وأبى الغصن
جعا الغزاري .

**وضرب الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
نموذجا بشخصية جحا كشخصية قومية عاصرت
الشعب العربى وعملت على ترسيب حكمته
العملية من ناحية ، والترويج عنه من وطاة
الأحداث والوقائع من ناحية أخرى . وكانت
بمثابة النموذج الدال على تجربة أمة بأسرها .
كما حاول سيادته أماطة اللثام عن شخصيتين
قوميتين كثيرا ما خلط العلماء بينهما هما :
جحا العربى الذى ينسب الى قبيلة « فزارة »
والذى قيل أنه عاش فى عصر هارون الرشيد
وأثرت عنه أقوال أصبحت على السنة الناس
أمثالا سائرة والذى اشتهر بمواقف وتصرفات
سجلت على أنها النوادر والملح وبين جحا الرومى
الذى قيل أن أسمه نصر الدين خوجه وعاش فى
عصر السلاجقة ، وحضر الصراع الدموى العنيف
بين تيمورلنك المغولى وبايزيد التركى .**

الحكاية الاجتماعية

وإذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال
وتعصم بالنموذج **اجتماعى فإنها** التزمت
بالواقع تصويره أو تستأنس به ، وتنقده مباشرة
أو تنقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك
الواقعى وما ينبغى أن يكون عليه ، وتتسم هذه
الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيد القيم
الانسانية العالية ثانيا ولذلك فهى مرحلة فى
معظم الأحيان وتنتهى بخاتمة سعيدة .

وتعتنى الحكاية الاجتماعية بضرب من
ضروب النقد الاجتماعى من أجل العمل على خلق



حلها ، وكأنها مساجلة عقلية تجسم الحرب
النفسية التي تحل بعض الأحيان محل الحرب
المادية .

ومن أشهر حكايات الألفاز ما أثر عن
« أوديب » عندما كان قد فر إلى طيبة التي ضيق
الخناق عليها وحشى مروع له هيئة خرافية
تألف من جسم الأسد وجناحي الطائر ووجه
المرأة .

ويجد الباحث في الحكاية الشعبية العربية
مقومات اللغز كمحور رئيسي وكحافز على حركة
الأحداث وتجسيم الصراع . وتلتقى في هذه
الحكايات وظائف شتى ، منها ما هو تفسيري
شارح للظواهر والمعضلات كالأسطورة ، ومنها
ما هو تعليمي يرسم معلومة من المعلومات
أو حقيقة من الحقائق أو معرفة من المعارف ،
وما يستهدف الاختبار العقلي وتزجية الفراغ
بالرياضة الذهنية . وتتداخل هذه الوظائف
كلها بما أستوعبته الذاكرة الشعبية وما أضافته
الملاحظة والفتنة .

الا بتدبير المكائد مثل « شواهي أم الدواهي »
المشهورة في الليالي .

والتراث الشعبي به ركام هائل تتجمع
عنصره باستمرار ويسير التطور مسيرة
كاملة . والحكاية الاجتماعية لا يقبل عليها
الناس إلا إذا كانت ثمرة مباشرة لمجتمعاتهم
أو حدث فيها من التعديل ما يجعلها ملائمة
للبيئة والعصر ومزاج الشعب .

حكاية الألفاز

يرجع العديد من الدارسين أسبقية اللغز
في الظهور على الأنواع والأشكال الشعبية
الأخرى . وللغز عبارة عن مسألة تطلب حلا لما
تنطوي عليه من غموض . وقد حفلت الحكايات
الشعبية بالألفاز منذ فجر التعبير الانساني ،
بل أن هناك حكايات عالية لا تزال تدور أحداثها
حول الألفاز كمعضلات يطرحها العقل البشري .
وما أكثر التناظر الذي قام بين الملوك الأقدمين
وكان أساسه طرح الألفاز واختبار القدرة على

على الظلم والظالمين • فحكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذى يلجأ اليه الفقراء والأميون لإعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء وتسلب الحكم واستعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجاه والسلطان واليسار •

هذا وقد أصل الكتاب لمكانة القصص فى الحياة العربية والتراث الأدبى وحدد أشكال السرد والاختبار من خلال مجموعة من المصطلحات التى تدل على تطور مناهج السرد القصصى وأشكاله • وأكد على حقيقة :

أن الأمة العربية عرفت القصص فى فجر تاريخها وحقت وجودها بالكلمة والخبر معا •

واللغز خط مشترك فى الحكايات التى تضمها الأدب الرسمى وتلك التى تعد من أهم حلقات الأدب الشعبى • يضاف الى ذلك أن كتب التاريخ العام احتفظت بروايات متعددة عن الأقدمين الذين لهم مكانتهم فى التاريخ وكانت الألغاز من أبرز معالم الأحداث فى تلك الأخبار ، ومن أهم الشواهد وأروعها على حكايات الألغاز تلك الحكاية المشهورة عن الجارية « تودد » فى « ألف ليلة وليلة » •

ومن الأمثلة على حكايات الألغاز التى عاشت فى العالم العربى دهرًا ثم وجدت حية فعالة عند الشعب السلافى تلك الحكاية الشعبية التى وجدت طريقها الى التدوين عن « ابنه الصباغ » • وحكايات الألغاز من أنجح الأساليب التى لجأت اليها الشعوب تعبيرًا عن اعتراضها أو احتجاجها



مجلة فصلية
مجلة الفنون الشعبية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



قضايا على هامش النص

عبد العزيز رفعت

نؤكد النماذج المتوفرة لدينا ، وكذلك التي وصلتنا ، من هذا النص على أن التغيير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشكل لا بالمضمون شأنه في ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبي القصصي المنظوم التي ليس لها أساس ثري ، وحيث تتصف القصة في هذه النصوص بتميسها النوعي فإن شرعية التحولات المتعددة لأشكالها تكون مرتبهة بالتفصيل أكثر مما هي مرتبهة بالأحداث ، والتخطيط التالي ، المستقى من النص وخمسة نماذج أخرى له ، يوضح ذلك .

★ متغيرات

- مقدمة النص .
- كيفية التجنيد وخطواته .
- خطوات الترقية ورتبتها .
- عدد أفراد الفرقة - مكان التدريب .
- نوع الخطأ .

★ ثوابت

- يتم تجنيد متولى بالجيش .
- يتم ترقية متولى لرتبة « معلمجي » .
- يدرّب متولى إحدى فرق المستجدين .
- يخطئ أحد الجنود ممن يقوم متولى بتدريبهم .

★ النص المدون تم الحصول عليه من مجموعة الأستاذ : صفوت كمال ، وقد جمعه في منتصف عام ١٩٦٣ ، وأودع أصله بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية في ذلك الحين ، وهو من أداء الراوى : نصحي محمد الهالوى . أما النماذج الخمسة فمنها ثلاثة قد دونها الدكتور : أحمد على مرسى في كتابه « الأغنية الشعبية - مدخل الى دراستها » - دار المعارف - ١٩٨٣ ، ص ٢٩٨ - ٣٣٣ ، والنموذجان المتبقيان من جمع الباحث .



- عدد اللطمات ، كيفية اللطم ، رد فعل الجندي .
- طريقة الأخبار - تفاصيل رد فعل متولى .
- تفاصيل وأسباب طلب الأجازة .
- مدة الأجازة .
- من يقوم باستقباله [الأب ، الأم]
- رد فعل متولى تجاه الإجابة الكاذبة .
- وسيلة معرفة الحقيقة .
- يلتقى متولى بأصدقائه فى أسيوط ، أو يلتقى بهم فى جرجا ويأخذهم معه الى أسيوط .

- قد يتم ذلك صدفة أو عن طريق السؤال من صاحب المقهى أو من صبي المقهى .
- قد يطلب منهم ذلك ، أو يعرضونه عليه .
- تفاصيل الاستقبال .
- قد تكون الحمر فى منزل شقيقة من الأساس وتقدمها لهم ، أو قد يأخذونها معهم ويقدمونها لها .
- عدد الكؤوس التى تناولها بالمرّة ، أو بدون ،
- قد يهبط أحدهم أولا ويخبره بذلك . أو قد يهبطون جميعا ويخبرونه .

- يعلم متولى الجندي على وجهه .
- ينتقم الجندي المحنق من متولى بأخباره أنه على علاقة بأخته فى أسيوط ، ويريه صورتها .
- يتوجه متولى الى قائده ويطلب أجازة .
- يحصل متولى على الأجازة المطلوبة .
- يتوجه متولى الى منزله بمدينة جرجا .
- يسأل متولى عن شقيقة فيجاب بأنها ماتت .
- يحصل متولى على الحقيقة من المصدر الكاذب .
- يذهب متولى الى أسيوط طلبا للانتقام من أخته ويلتقى بثلاثة من أصدقائه .
- يجلس متولى وأصدقائه على مقهى قريب من مكان أخته .
- يعرف متولى مكان أخته بالضبط .

- يتولى أصدقاء متولى أمر الخطوة الأولى لافساح الطريق أمام متولى للانتقام لشرفه .
- تستقبل شقيقة أصدقاء متولى على أنهم زبائن .
- الحمر هى الوسيلة المناسبة للمكان والهدف .
- تسكر شقيقة بتدبير من أصدقاء متولى .
- ينزل أصحاب متولى ويخبرونه بسلامة الطريق .

- يصعد متولى الى شقيقة وإيراه .
 - تتعرف شقيقة على متولى .
 - يقتل متولى شقيقة .
 - يتم القبض على متولى .
 - محاكمة متولى .
 - الحكم على متولى بسنة أشهر مع إيقاف التنفيذ .
 - كيفية الصعود . تفاصيل رؤيته لها .
 - طريقة التعرف - كفيته - تفاصيل الحديث الذى تم بينهما .
 - كيفية القتل - كيفية التصرف فى الجنة .
 - كيفية القبض - اجراءات القبض - القائمون بالقبض .
 - تفاصيل المحاكمة .
 - خاتمة النص .
- ملاحظات أخيرة :**

١ - ينتهى نموذج من نماذج النص عند القبض على متولى [النص الثالث للدكتور أحمد على مرسى] .

٢ - تذكر معظم النماذج منقبذ على أنها المكان الذى يتم فيه تدريب فرقة المستجدين ونص واحد يذكر مصر [القاهرة] مكانا لذلك .

٣ - تتغاضى بعض النماذج عن ذكر عدد أفراد الفرقة .

٤ - يذكر نموذج من نماذج النص اسم الجندى (دياب) الذى أطلع متولى على حقيقة أخته ، وأراه صورتها . [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] .

٥ - تذكر معظم النماذج أن نزول متولى الى الشوارع للقبض عليه تم بالطبل أو بالموسيقى أو بالآتين معا ، وذلك بناء على طلبه .

٦ - يقع من النماذج الستة للنص ثلاثة نماذج تحت مصطلح « الأغنية الشعبية » [النص المدون ، النموذج الأول والثانى للدكتور أحمد على مرسى] .

٧ - يقع ، وبكثير من التجاوزات ، نص واحد تحت مصطلح « الموال القصصى » ؟ [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] ولذا يفضل أن يوضح تحت مصطلح الشعر الشعبى حيث لا تظهر به غير رواسب بنية الموال فقط .

٨ - النموذجان المتبقيان فى حاجة الى مصطلح مناسب ، وان كان أحدهما يمكن أن يكون ، مربوع ، أما الثانى فهو أغنية شعبية .

٩ - لأن الحاجة ، فى النص المدون ، ماسة جدا للمحافظة - قدر الامكان - على المنطق الذى تمتلكه قوافيه ، وعلى السمة النوعية الصوتية ، التى يصعب الامساك بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوين هذه القوافي بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوين هذه القوافي وفق منطوقها ، لا وفق رسمها الاملائى ، حتى أنها لتبدو - فى بعض الأحيان - وكأنها تخريجات مزركشة أكثر مما هى اشعارات .

١٠ - من المفيد أن يعود القارئ المهتم الى النموذجين الأول والثانى للنص اللذين أوردهما الدكتور أحمد على مرسى فى كتابه « الأغنية الشعبية » سالف الذكر ، وذلك عند الحديث عن فنية النظم الخاصة بالنص المدون .

فنية النظم :

يتمتع النص المدون بتقنية منظمة جدا ومقصودة ، وبانزلاق محسوب من الكلمة ، أو الكلمتين ، القافية فى الشطرة الأولى الى القافية فى الشطرة الثانية ، ومن احدهما أو كلاهما معا الى القافية فى الشطرة الثالثة ، لتختط القاعدة فى هذه الطريقة الفنية مجرى معيناً للفكرة القصصية ، ينجز ويتصاعد فى الشطرة الثالثة غالبا ، على هيئة بلورات حديثة ، مشعة وفعالة ، فى حين تظل الشطرتان الأولى والثانية فى كل فقرة أو مقطع غنائى مجرد تصوير خارجى فى معظم الأحوال ، يسمح فقط من خلال القافية المنمقة - فى أحيان نادرة بافتعال - بالانزلاق على سطحه بسهولة جريئة الى الجزئيات القصصية الملموسة التى يمكن فرزها - ببساطة - لتشكل قصة مكثفة ومتزنة بلا أدنى فوضى أو تزويد سقيم .

تفصل فيما بين المقاطع الثلاثية الشطرات شطرة رابعة مخدوفة ، يملأ فراغها ترديد الكورس - عقب كل مقطع - « يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى » . وهذه الشطرة يبدأ بها النص أداء كما بدأناه بها تدوينا ، وهى تعد بمثابة المعادل الغنائى للقصة ، مما بطلعنا على أن معايير نظم هذه النصوص ليست معايير ثابتة ، شأنها فى ذلك شأن معايير الحياة والحاجة التى أوجدتها ، وليس بوسعنا هنا أن نتحدث عن القيمة الجمالية لأى معيار ، ولا عن الأهمية الاجتماعية له ، ولا عن التقاليد الفنية التى تحكمه ، ولا حتى عن الاختلاف بينه وبين أى معيار آخر ، فهذه الأمور تتطلب مقارنات كثيرة ومساحة هائلة لا تتوفر لنا ، وقصارى ما نستطيع تسجيله هو أن سبب الاختلاف فى المعايير يعود فى الأساس إلى طبيعة وخصائص الفترة المعاصرة لإنشاء هذا النص أو غيره ، وما تستسيغه الجماهير آنذاك من لائم وصيغاة فعالة ، وليس من الصواب أن يعتقد أحد بأن الراوى فى هذا النص يسجل تيار معاناته الواقعى فيما يورده من شطرات لا رابط بينها وبين الشطرة القصصية ، وإنما هو فقط قد استطاع أن يسمح لنفسه بما يشاء من وسائط الربط الحرة لينتقل من ظاهرة التوسع فى التعبير إلى ظاهرة التركيز فيه ، ولذلك فإن أى عنصر قصصى فى هذا النص مدعو بالأساس ليلعب دورا هاما وفعالا جدا ، ونقول بالأساس لأن هذا العنصر لا يمكنه أن يتغير دون أن يحدث تغييره خلافا يدعوا إلى تعديله من نوع ما ، وفى الوقت نفسه يمكن للعنصر غير القصصى أن يتغير ببساطة ، وذلك إلى الدرجة التى يعتنق معها ابداع النص على هذا الشكل مهمة مضمونية خاصة فى ظروف خاصة ، قد يكون أهمها التأكيد على الامكانيات الضخمة للتأليفات أو التوفيقات التى يمتلكها الراوى (الفنان الشعبى) ، أو الكشف عن مهارته الفائقة فى حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة .

تتسم القافية فى كل مقطع من المقاطع بتمثيل تقريبي ، يقدم فى مجموعته تصورا تقريبا أيضا ، ولكنه ضرورى ، كما هى ضرورية أيضا العلاقات الجديدة المختلفة بين هذه القوافى التى تتسم بالمزيد من الحرية ، حتى أنها لناخذنا فى كل منحى لتعود بنا من جديد إلى سياق القصة بمشاعر جديدة وإنفعال طازج .



« متولی الجرجاوی » (*)

— یا جرجاوی یا متولی یا جرجاوی

- | | | |
|------|---|---------------------------------------|
| ۱ - | جميل وماشى مع نسييه
والفن الشعبي محاسيه | وحبيبي أبدا محاسيه
يا متولى . |
| ۲ - | الليل مضى والفجر جا
شوف الحادته الكلى فى جرجا | قالوا طيبى الفاجر جا
يا متولى . |
| ۳ - | جميل معانا ف الطل بات
من الجيش جات له الطلبات | ومتولى ليه امه اطلبات
يا متولى . |
| ۴ - | انا جرحي طايپ ع المده
طلب الجيش جالو ع العمده | من ألمه بقاسى ليه مده
يا متولى . |
| ۵ - | يا جميل معانا ماتركز
خد الطلب وراح المركز | على بعدك بشرب خل مركز
يا متولى . |
| ۶ - | متولى أبدا مضاره
ورحلوه ع النفساره | ولا عمره مرا ييجى داره
يا متولى . |
| ۷ - | انا بغنى واسمع غيرى
عجب وخذ لبسه الميرى | ليه يا جميله بس تغيرى ؟
يا متولى . |
| ۸ - | طب وحياة نبينا المختار
وخذ شريطه فى ضرب النار | كلامنا جد مافيهشى خزار
يا متولى . |
| ۹ - | انا أهلى على مشرطين
وترقى والله وخذ شريطين | وخدين معاى ههد وشرطين
يا متولى . |
| ۱۰ - | طفله بتزعق على أمها
وادوله فرقه يعلمها | وسامعه وسايه علامها
يا متولى . |
| ۱۱ - | بزق واقول متاجاى يابت
والفرقه دى فى متقباد | فكهانى عنده المنجابات
يا متولى . |
| ۱۲ - | على نغم الناي ويا الارغول
فى الصبح قام يجمع طابور | فلاح بيروى أرضه بطنبور
يا متولى . |
| ۱۳ - | فى كلامى دايمسا بنفكر
واحد من الطابور اتاخر | من عين حسودى عايز اتبخر
يا متولى . |
| ۱۴ - | أهلك وراك بالمال يكفو
وقام عليه ضربو يكفو | يفعلو خير والشر يكفو
يا متولى . |
| ۱۵ - | قال له تضربنى ليه يا جبان آنا
صورة شفيقة فى جيبى آنا | ما تروح تشوفلك جبانه
يا متولى . |

(*) جمع هذا النص الأستاذ : صفوت كمال فى منتصف عام ١٩٦٣ . وهو من أداء الراوى : نصحي الهلاوى .

- ١٦ - فى زمن فرعون قام موسى تار
قال له استر على من ستر
- ١٧ - أنا عمري ما أحب الحزازه
من القومندان طليب أجازة
- ١٨ - تاجر يبيع بيعته تجيله
وأجازتك ليه مستعجله
- ١٩ - قال له يا بيه أنا كنت رايق بتمخطر
جاني جواب أبوى فى خطر
- ٢٠ - متولى ساعة مسا رخلو
باسبوع مضى له وسرخلو
- ٢١ - معايا جرح وساع ايدى
وخذ القطر الصعيدي
- ٢٢ - ليه بس تعاكسنى يا زمان
ومخه م الأفكار مليان
- ٢٣ - أهلك كرام قلدوا علمتهم
روح وخبط على بيتهم
- ٢٤ - واعظ يخطب على منبرا
أبوه يقول : مين ع الباب برا ؟
- ٢٥ - أحلف على ختمه وميت ولى
قال له افتح يا بابا أنا متولى
- ٢٦ - متولى يا بنى جابك ايه ؟
أبوك خلاص ما عاد باديه
- ٢٧ - فتحلو البساب وأدى كلامه
حمد الله يا بنى ع السلامه
- ٢٨ - ليننا الأهادى سلامت
أنا مش عاوز منك سلامت
- ٢٩ - يا دنيا مالك ليختى ؟
قوللى أمان فىن شقيقه اختى ؟
- ٣٠ - اللي بيعمل ذنب يلقاه
شقيقه ماتت والدمام لله
- ٣١ - قال له بنتك ما تكون ربيتها
طب قوم ورينى تربيتها
- ٣٢ - قال له أبوك كبر والعقل شت
بعديك باسبوع ومشت
- ٣٣ - متولى خذ فى الكفاح شوط
خذ القطر ونزل أسبوط
- ٣٤ - والفن أصل احنا اصحابو
ف أسبوط قابل تلاته اصحابو
- مصبر أبدا على مس النار
يا متولى .
- واللى بيعمل ذنب بيتجazy
يا متولى .
- وعذولى من قدامى بحيله
يا متولى .
- وهدف فى بالى شىء مخطر
يا متولى .
- فى أيام فرعون قوم موسى رخلو
يا متولى .
- وبغنى وأقول الساعه دى
يا متولى .
- واخذيد القاسى فى دينا لان
يا متولى .
- وربت لهم علمه بتهم
يا متولى .
- متولى يقول جسمى اتبرا
يا متولى .
- مصعبها الدنيا لما تولى
يا متولى .
- واللى فى قلبى أحكيك بيه
يا متولى .
- وبلال فى زمان ظهر اسلامه
يا متولى .
- موسى نجام اليه وفرعون مات
يا متولى .
- فى وسط الناس مايل بختى
يا متولى .
- ونبينا فى الآخره ليننا جاء
يا متولى .
- ماكانش دخل التور بيتها
يا متولى .
- والبنت منى ما اختشت
يا متولى .
- ومالو راح وكان مبسوط
يا متولى .
- وناموا الليل ونصحابو
يا متولى .

- ٣٥ - اكرام الضيف لو عندنا
قالو له ايش جابك في بلدنا
- ٣٦ - اكرام الضيف باين ليكم
جاي ازور سيدى جلال في بلادكم
- ٣٧ - عبي للمبالي وازقى خل
على قهوة العظيمة دخل
- ٣٨ - طلب لصحابه وهوا ما طلبشى
قول الصراحة متخبيشى
- ٣٩ - كل مجال متولى يزينه
متطلب طلبك زيننه
- ٤٠ - في النهار شمس الليل قمر
اديش على غلبى واحد مر

« سمعه المعلم وجالوا »

- ٤١ - قال له ما كنت قاعد بكمالك
دا الموت ستر ورحمالك
- ٤٢ - قال له ياريت سرقوا من البك مال
جهمال غنيك ورا احمالي
- ٤٣ - طب تعالى نقعد سوا
كلامك بحرقه واساوا
- ٤٤ - دا كان لبسه من الغالى أبوى
بتكلم كده يا أخى من غلبى
- ٤٥ - أنا عاوز أقولك الحقيقة
أنا بدور على واحد اسمها شفيقه
- ٤٦ - قال له اذا كنت مسلم اتقى ربك
انت زبوننها وألا تقربلك
- ٤٧ - قال له أنا كنت ريس على ميتين
دنا عاوزها في كلمتين
- ٤٨ - خد متولى وطلع الشارع
وعلى مونها هوا كان شارع
- ٤٩ - شاف النظر وصحابه قال لهم
وشفيقه كانت واقفه قبائلهم
- ٥٠ - طلبوا قهوة زايد سكرها
وقصده عاوز يسكرها
- ٥١ - جاب التويسكى وعليه أوتار
وقصده يتخلص م العار
- ٥٢ - بالسر ليكه تبرجيله
بعث لها أصحابه بجيله

- أبدا ما نبخلو بولادنا
يا متولى .
- ونزل دهمى بل ايديكم
يا متولى .
- لعاد نافع عم ولا خال
يا متولى .
- من ربى أصلي بنطاب شىء
يا متولى .
- وفي دى الساعة عيونه حزينه
يا متولى .
- مع الحابين العيش والملح ماتمر
يا متولى .
- باك سرقوا من البك مالك
يا متولى .
- لأجعلوا زكا عنى ورحمالي
يا متولى .
- والنجل وياك يتساوا
يا متولى .
- وأنا بركب خيل وبقال أبوى
يا متولى .
- وكلام منى بكل أكيد
يا متولى .
- تلقى البعيد يقربلك
يا متولى .
- والحب يبهدل كل متين
يا متولى .
- وشفيقه في البلكونه مخالفه الشارع
يا متولى .
- من كتر الأفكار المخ ما بقى لهم
يا متولى .
- وشفيقه أصيله بس بكارها
يا متولى .
- وقلبه ملبان م الأفكار
يا متولى .
- وطيور تخبى تدبجيله
يا متولى .

٥٣ - أصحابه طالعين ع السلامات
عاوزه تعمل للمسلمات

« قام واحد منهم يسألها »

٥٤ - سنتين ساكنه البلاد أديكى
قوليلنا منين بالاديكى
٥٥ - صحيح سنتين فى البلاد دى
فى الأصل جرجا بلدى
٥٦ - صب أول كاس ودهلها
فهمت كلامه وشغلها
٥٧ - وتالت كاس صبلها
ترفع عنيه وتسلها

« سكروها ونزلوا لمتولى »

٥٨ - قالو له الحظ قلمك
والسكه فاضيه قدامك
٥٩ - متولى وهو طالع لفوق
شوف السكرانه لما تفوق

« قالت له ياخوى تبت على ايدك »

٦٠ - قال تتمحكى وتقولى حاتوبى
دى رقع ما تطلع من توبى
٦١ - الساعة دى بنتظرها
وعزل الجتسه من زورها

« وقعد يقطع فى شقيقه ويرمى فى الشارع ، وجت الحكومه قالوا له
انزل يا متولى »

٦٢ - قال يا حكومه الجو طاب ليكم
الا الى جاني طليكم
٦٣ - متولى أنا أصيل عم وخال
أمروا المزيكه تجيلو فى الحال
٦٤ - نزل يضحك ولا على باله
وبوليس وأهالى ف استقباله
٦٥ - متولى بيقرض على نابه
بيسأله وكيل النيابة

« بيقوله عملت كده ليه يا متولى »

٦٦ - قال له انا فى الجيش مراعى لعمال
وف بيتنا شجره وفرعها مال

شقيقه تقول لهم سلامات
يا متولى .

ونزل دمك بل اديكى
يا متولى .
ونزل دمعى وبل ايدى
يا متولى .
وتانى كاس بيسألها
يا متولى .
مرضيتش تشرب سبلها
يا متولى .

ما تقبوم وتقف على قدمك
يا متولى .
بيقول لا خال ولا عم متفوق
يا متولى .

وتقولى وعدى ومكتوبى
يا متولى .
بالسكين ضيع منظرعا
يا متولى .

منزل والله واطب ليكم
يا متولى .
وسبحان من غير لحوال
يا متولى .
وم السجاير طلع علباه
يا متولى .
مدام حفظه كده واللى نابه
يا متولى .

بجهادك تتحقق لعمال
يا متولى .

لنافع صاحب ولا خليه
يا متولى .

كان فى السؤال يستحسن
يا متولى .

وشايف اخلاقك حليمه
يا متولى .

وكل عقده ولها حلال
يا متولى .

وخلص م العار بالشجاعه
وصعيدى عنده الشرف غالى

حررنا بعده غرور الطيش
وصعيدى عنده الشرف غالى

فى مرضهم احنا بنداوى
وصعيدى عنده الشرف غالى

٦٧ - عشانه شربت اخليه
أقطعه با بيه وألا اخليه

٦٨ - وكيل النيايه اسمه حسن
قال له يا متولى قطعه احسن

٦٩ - يا متولى أقوالك سليه
وقضيتك ملهاش قيمه

٧٠ - سبحان من غير الخـوال
وشكلو له جلسه فى الحال

٧١ - متولى شريف من دى الساعه
والحكم ست أشهر اشاعه

٧٢ - أنا بدعى لرئيسنا يعيش
مضاهم قوام ورجع الجيش

٧٣ - أرى النساء سبب البلاوى
وعاش بشرفه الجرجاوى



مركز وأرشيف عربي للفولكلور والتنمية تجديد دعوة الأستاذ رشدي صالح

مختار محمد سيد احمد

يتزايد الاهتمام العربي بالفنون الشعبية في الآونة الأخيرة ، حيث تعود بعض مجالات الفنون الشعبية للصمود ، ولا يكاد ينتهي مهرجان دولي في إحدى المدن العربية الا ويبدأ مهرجان آخر ، من الاسماعيلية الى الرياض الى الرباط الى تونس الى أسوان ، وكذلك الندوات العلمية التي تدور حول الفنون الشعبية ، وهناك - أيضا - المشاريع الكبيرة مثل أطلس الفنون الشعبية وغيره من المشاريع التي تقوم على الاهتمام بالمجالات المتنوعة والثرية للفنون الشعبية والبحث في مجالات الاستفادة منها .

وهذا الاهتمام المتزايد يدعونا الى اعادة طرح دعوة الاستاذ أحمد رشدي صالح حول قيام مركز وأرشيف عربي للفولكلور والتنمية ، والتي جاءت ضمن مقترحات دراسته « الفولكلور العربي وامكانية استخدامه لأغراض التنمية والأنشطة السكانية » الصادر عن وحدة اليونسكو الاقليمية لوسائل الاتصال في الثقافة السكانية للبلاد العربية بالقاهرة في مايو ١٩٧٥ .

للسجلات الفنية المتاحة ، وللعرض والأنشطة التي لم تسجل بعد مع تحليل للمضمون والشكل وعلاقة كل منهما بالآخر في الأعمال الفنية الشعبية حتى يمكن التوصل أخيرا الى اعداد أرشيف عربي للفولكلور يستفاد به في أغراض التنمية .

ويوضح الاستاذ أحمد رشدي صالح الهدف من انشاء الأرشيف العربي للفولكلور والتنمية في :

(أ) توفير المواد الوثائقية الخاصة بالفولكلور في المنطقة العربية .

وتهدف الدراسة الى ايجاد مرجع يستفاد منه في التعرف على ألوان الفنون الشعبية والوظائف التي تؤديها ومناطق انتشارها ، والفنانين المستغلين بها ، بحيث يكون هذا المرجع بمثابة دليل يرشد الباحثين والمستغلين بالاتصال الى أنواع الفنون الشعبية - الأقدر من غيرها - على توصيل أفكار ومضامين تخدم أغراض التنمية والثقافة السكانية في العالم العربي . ولن يتأتى هذا بالطبع الا بعد اجراء مسح شامل عن الفنون الشعبية في المنطقة العربية ، ودراسة متأنية

وسرعة الاستفادة من التجارب العربية والدولية
التي تجرى فى هذا المجال .

ومن الضرورى أن يوجد المركز العربى
للفولكلور والتنمية نتيجة التعاون بين اليونسكو
والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
« اليونسكو العربى » والهيئات الدولية المعنية
بالتربية والثقافة السكانية وتنظيم الأسرة ،
واتحادات اذاعات الدول العربية - التى
شاركت فى اعداد هذه الدراسة - والهيئات
العربية لتنظيم الأسرة والثقافة والاعلام .

ولعل المنظمة العربية للتربية والثقافة
والعلوم - تجعل تحقيق هذا الغرض من صميم
بهاهما وتقوم باستكمال دراسة الأستاذ أحمد
رشدى صالح وتولى الدعوة والاشراف على
قيام المركز العربى للفولكلور والتنمية .

ويمكن للمركز - حال قيامه - تولى اقامة
برامج تدريبية فى مجال الفولكلور والتنمية وأن
يشترك أو يتولى تنفيذ برامج علمية وعملية
لاعداد خبرات جديدة تجمع بين معرفة الفولكلور
كتراث ومعرفته كوسيلة اتصال ، وامكانيات
استخدامه فى المجالات المشار اليها وذلك على
المستوى الاقليمى والعربى فى نطاق ما يتم
دوليا من برامج اعداد وتدريب مماثلة حتى
يمكن تحقيق حركة جديدة دافعة للفولكلور
كموروث ثقافى يوظف توظيفاً علمياً لخدمة
أغراض التنمية باعتبار أن مواد الفولكلور
بطبيعتها هى تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة
فى المجتمع .

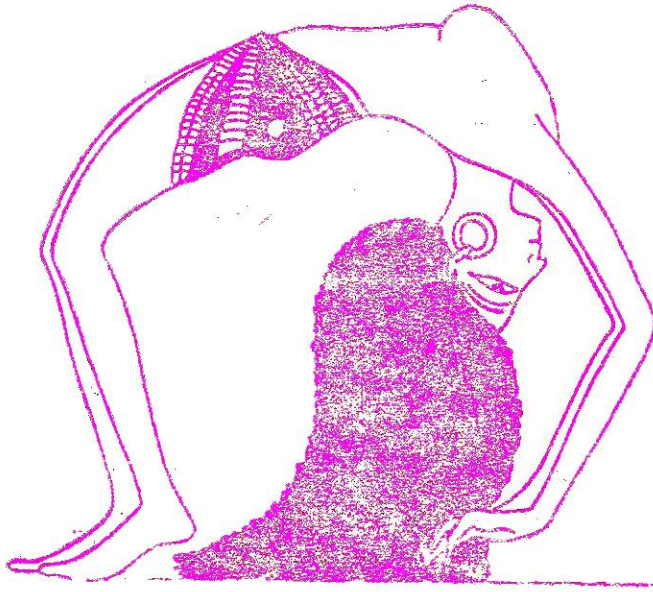
(ب) تحليلها - هذه المواد - وتصنيفها طبقاً
للمناهج العلمية المستقرة .

(ج) حفظها بعد اعدادها لتكون صالحة
للاستعمال .

(د) تزويدها والاعلام الدورى المنتظم عنها .
والضرورة القصوى تقتضى البدء فى انشاء
هذا الارشيف فيغيره تفقد الجهود التنموية ،
وأبدا النشاطات الفولكلورية الكثير من امكانيات
الاستفادة بهذا التراث الضخم والشديد والتنوع
والحيوية .

وبالاحظ الأستاذ أحمد رشدى صالح أن
الأنشطة الفولكلورية القائمة فى المنطقة العربية
حديثة ، ومنصرفة إلى غاياتها الثقافية والفنية
البحثية ، وجهودها مقتصرة حتى الآن على النطاقات
المحلية أو الاقليمية ، دون أن تمتد إلى النطاق
العربى بأكمله ، هناك - أيضاً - نوع من الاكتفاء
الذاتى فى عمل هيئات الفولكلور من ناحية
والهيئات الانمائية وتنظيم الأسرة من ناحية
ثانية .

ومن الضرورى - هنا - الاستفادة من التجارب
والخبرات الدولية الجارية فى مجالات استخدام
الفولكلور لأغراض التنمية وتنظيم الأسرة ، ولذلك
كله من المناسب انشاء المركز العربى للفولكلور
والتنمية . حيث يوفر هذا المركز المادة والبيانات
والمقترحات ، ويتولى التنسيق فيما يخص
استخدام الفولكلور لغايات التنمية المتعددة
المجالات ، ويساعد وجود المركز على فعالية



الرقص

في مصر القديمة

لويس بقطر

الواقع أن الفكرة التي أسمى لتحقيقها هي أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط ليس من السهل تمييزه لأننا في أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة . اننا محكومون في أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده الطويل ، ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن في صورة مغايرة وحركة جديدة . ولعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد في أشكاله الجديدة المتعددة .

مارسوه بمصاحبة موسيقى أو بمجرد التصفيق أو طرقة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من « الاكروبات » حتى الأشكال التعبيرية التي تصور حدثا في أسطورة . وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التي تصور مظاهر الحياة المختلفة .

وحتى لانتوه في خضم هذه المادة يحسن أن نقدم لمحة تاريخية موجزة عن الرقص في

لقد عرف المصريون الرقص على طول تاريخهم الطويل ، بل هناك رسوم تعود الى عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الأواني الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفي الأيدي آلات خشبية لتحديد الايقاع (صورة رقم ١) . ولقد مارس المصريون الرقص في مناسبات كثيرة ، في الأفراح والأحزان ، في الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساء ورجالا وصغارا ،

التي تتسم بالحركة العنيفة التي تعتمد على مهارة شديدة تصل الى مهارة الاكروبات هنا نجد عددا من الرقصات ، احدى الساقين مثبتة على الأرض والأخرى مرفوعة في الهواء ، والراقصة تميل بجذعها الى الخلف وأذرعها مرفوعة الى الامام مما يتطلب درجة عالية من التوازن . والى اليسار مغنيتان في ايقاع بالأيدي . تأمل تنوع ملابس الرقصات والمغنيات وغطاء الرأس وضيقة الشعر التي تنتهي بشيء مثل الكرة الصغيرة عند الرقصات وضيقة عادية عند المغنيات .

وبمقارنة هذه الرقصة برقصات مشابهة في مراحل لاحقة يمكن ان نصل الى ان هذه الرقصة كانت تؤدي للالهة « حاتور » الهة الحب والمرح ، من بين أشياء أخرى ، وكانت تؤدي أيضا في حضرة آلهة آخرين .

وهناك رقصة أخرى مميزة للالهة « حاتور » ، تتخذ حركة الرقص صورة درامية مشحونة . هناك ثنائى راقص يتقدم الى الامام وثنائى آخر يتقدم من الجانب المقابل بينهما ثلاث رقصات في أردية وغطاء رأس مختلف يقدم من الايقاع بالتصفيق . لاحظ الخلاف بين رداء الرأس للثنائى الراقص الأول والثانى الذي قد يعكس اختلافا في الجنس ، فالثنائى الراقص أقصى اليمين شابان والثنائى الراقص أقصى اليسار فتاتان .

ولقد تعرضت هذه الرقصة لتفسيرات مختلفة بالاستناد الى الكلمة التوضيحية أعلى الصورة ، فهناك فوق الرقصات المصنفات الكلمات التالية : « انظر هاهى الذهبية قد جاءت » . والذهبية أحد أسماء الالهة « حاتور » . وفوق الثنائى الراقص أقصى الشمال مكتوب « بوابات السماء تنفتح حتى يأتى الاله » . وربما المقصود هنا الاله « رع » . وهكذا تصبح هذه الكلمات تعبيرا أسطوريا عن الاتحاد بين الاله الشمس والالهة « حاتور » . وهناك تفسير آخر يقوم على اعتبار أن الذهبية « حاتور » هي أيضا احدى آلهة عالم الموتى ، وهنا تصبح الدلالة الجنائزية للرقصة هي السمة البارزة .

المراحل المختلفة في مصر القديمة ثم نحاول بشكل عام تحديد بعض أنواع الرقص المختلفة ، ونترك لدارسى الفنون الشعبية وخاصة الرقص ان يتعرفوا على ما بقى واندثر من حركات ايقاعية أو أداء فنى .

ونستطيع ان نقول بشكل عام أن الرقص في الدولة القديمة كان مصحوبا اما بموسيقى أو غناء أو كان رقصا خالصا . وكان يغلب عليه الطابع الدينى البحت أو الجنائزى ، ولكن هناك الرقصات التي كانت تؤدي في ولاء الأمراء . ويتسم الرقص في تلك الفترة ، بشكل عام ، بالروح الجماعية ، وليس من الصعب أن نتبين في هذا الرقص درجة من الاكتمال تتمثل في تعدد الحركات سواء كانت الأيدي أو الأقدام أو السيقان أو الوسط وتعدد الملابس وأردية الرأس وفقا للأنواع المختلفة .

وتتسم الدولة الوسطى ببروز المنحى الرياضى الاكروباتى الذى بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص ، وأخذ الرقص الجنائزى أشكالا أكثر تنوعا ووضوحا .

ولعل أبرز سمة للرقص في الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت أفريقية أو آسيوية بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر لشعوب مختلفة ، واستمرت في نفس الوقت الأنواع المختلفة من الرقص الدينى والجنائزى والدينىوى تمارس وجودها بشكل ملحوظ .

وحتى لانتوه في التعميم يحسن أن نستعرض بعض الرقصات من المراحل المختلفة ونتحسس ملامحها حتى تتكون لنا فكرة مادية ملموسة .

في آثار الدولة القديمة تجد رقصة جنائزية الطابع . يمكنك ان ترى في الصف الأعلى من البمين الى الشمال مجموعات ثنائية ، حركة الأفراع تقريبا متشابهة وحركة السيقان متميزة . وفي الصف الأسفل من أقصى اليمين مجموعة من المغنين والعازفين على القيثارة والمزمار ، ثم مجموع من الراقصين أذرعها مرفوعة ومضمومة فوق الرأس ثم تأتى أربع مغنيات أذرعهن منبسطة الى الامام ، يصفقن في صورة ايقاع مصاحب للراقصين . ومن الرقصات

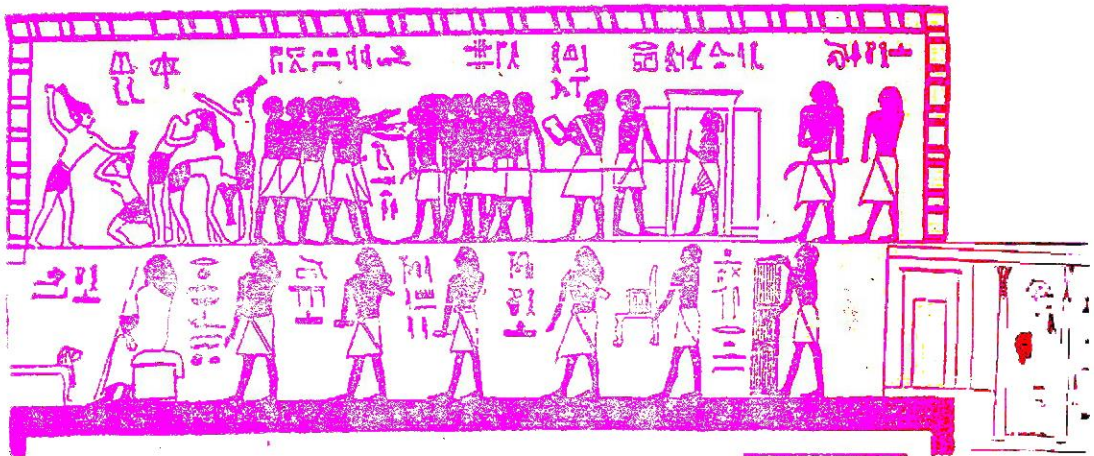
لنصوص « متون التوابيت » الذى يدور حول نداء الميت الى ربح الشمال والشرق والغرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار . ولقد حول دريتون هذا النص الى نص حوارى ، واعتبره من النصوص المسرحية وجاءت هذه الرقصة تجسيدا له .

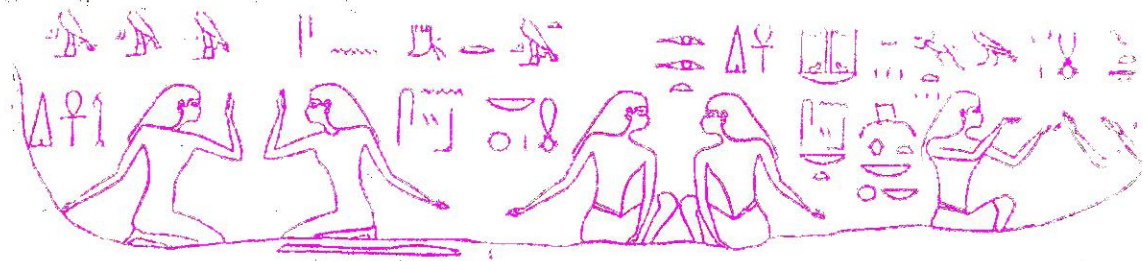
وهناك رأى آخر يرى أن هذه الصورة قسمان : رقصة تاريخية الطابع تقوم بها راقصتان على أقصى اليسار تمثل احدهما الملك والأخرى العدو المهزوم تحت أقدام الملك . ولا بد ان يكون لهذه اللقطة ما يسبقها وما يتبذلها من الرقصات لتعبر عن مثل هذه الفكرة التاريخية ، ثم رقصة تعبيرية تصور حركة الريح وتجسدها الراقصات الأخريات . ولكن يصعب قبول هذا التفسير لأن مجموعة الراقصات الخمس تمثل شيئا موحدًا حتى فى الملابس وغطاء الرأس ، ولا بد أن تكون هنالك فكرة واحدة تعبر عنها هذه الراقصات . ولكن الكلمات المكتوبة فوق الصورة لا تترك مجالًا كبيرًا لتحديد قاطع ، ففوق راقصتى أقصى الشمال كلمات « تحت الأقدام » ، وهذا يعنى ان الراقصة التى تمثل الملك تضع العدو المهزوم تحت الأقدام ، ومكتوب فوق المجموعة الأخرى كلمة « الريح » ومن هنا الاستنتاج انهن يمثلن حركة الريح . تكمن صعوبة التفسير فى اننا لا نملك من الرقصة الا لقطة واحدة مبتسرة فى أغلب الأحيان لا تترك مجالًا كبيرًا للوصول الى تفسير مؤكد سليم ولكننا على أية حال لا نخطئ كثيرا عندما

وهناك رقصة جنائزية شاعت فى الدولة الوسطى وتميزت بمعالم محددة تؤكد أصلها الأسطوري القديم ، وهى رقصة معروفة باسم « المو » . وتختلف التفسيرات فى أصلها الأسطوري ، فىرى البعض انها محاكاة لما صاحب دفن « أوزيريس » مستندين على ذكر أماكن قديمة فى شمال الدلتا مرتبطة بأوزيريس والأماكن التى عاش ومات فيها . ويرى البعض ان هذه الرقصة تعود الى الدولة القديمة ، وهذا دليل على انها مجرد رقصة جنائزية سابقة على المرحلة التى تحددت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة « الأوزيرية » . ويرى آخرون انها تظهر لعبادة أولى تتسم بتقديم القرابين الى الملك .

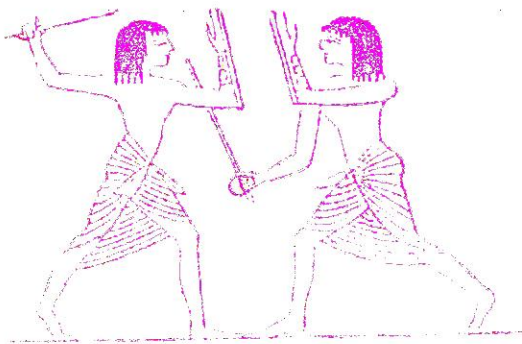
وعلى أية حال ، فان هذه الرقصة تجمع ثلاث رقصات متميزة ، الرقصة السريعة التى تستقبل الموكب الجنائزى عند وصوله الى الضفة الغربية ، ورقصة حراس عالم الموتى فى قاعاتهم وهم يرقبون المقبرة التى سيدفن فيها الميت ، ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس فى طريقه الى المعبد .

ومن الرقصات التى تلفت النظر رقصة يغلب عليها الطابع التعبيرى اعتبرها « دريتون » عالم المصريات المعروف ، تجسيدا لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى ، وهى مسجلة على إحدى مقابر الدولة الوسطى (صورة رقم ١) . ولقد ربط دريتون بين هذه الرسوم وأحد





أثناء الاحتفالات بأحدى المهرجانات فى معبد « ادفو » • وليس من الغريب ان تقدم الواحات المصرية المختلفة حتى اليوم رقصات شعبية مميزة لها طابعها الخاص • وفى هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل ضراعا بالأيدي وبالعصى ، ولا أدري إن كانت رقصة التحطيب تعود الى مثل هذه البدايات الأولى • على أية حال هناك صورة رقم (٣) تعبر أكثر وضوحا عن رقصة بالعصى ، ولكن هنا يحمى الراقص ذراعه الأيسر عن طريق قطعة من الخشب مربوطة على الذراع ، وهناك ما يحمى أصابع اليد اليمنى •



وتعبر رقصة الكهنة فى احتفالات « دجد » عن حدث تاريخى قديم ، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التى رحبت بالتوحيد أيام

نقول ان مثل هذه الرقصة لابد ان تعبر عن فكرة ، فالحركة المتنوعة والأوضاع المختلفة والرداء وغطاء الرأس المتميز لابد وأن يكونوا فى خدمة رقصة تعبيرية •

وفى احتفالات أحد الأعياد الملكية المعروفة باسم « حب سد » ، وهو مهرجان كان يقيمه الملك بعد عدد من السنين رمزا لتجديد قواه ، نجد ألوانا مختلفة من الرقص • وهناك رسوم تصور مهرجان « حب سد » للملك « امنوفيس » الثالث مسجلة على احدى مقابر « طيبة »

ومن الملاحظ ان كل ثنائى يقوم بحركة متشابهة وهذا ما نجده فى رسوم احتفالات « حب سد » الخاصة بالملك « أوزركون » الثانى (صورة رقم ٢) •

وفى احتفالات اقامة العامود « وجد » وهو رمز لبعت أوزيريس ، ويمثل احدى حلقات الدراما الأوزيرية ، فى هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفيين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات • والشئ الملاحظ ان يكتب فوق احدى المجموعات « مغنيات من الواحات أحضرن بمناسبة اقامة عامود « دجد » » ، وهناك إشارة مشابهة الى مغنيات قادمات من معبد واحة الخارجة

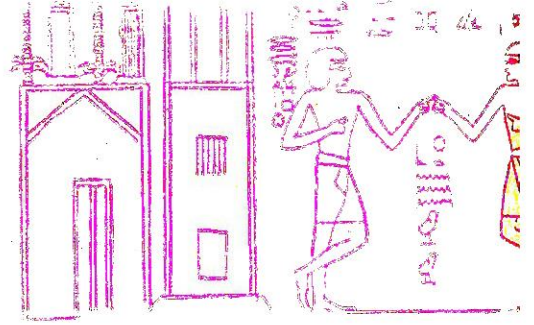
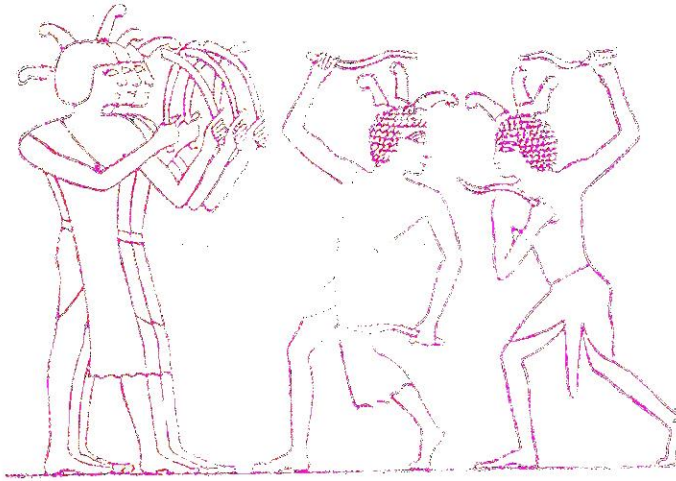
واحتل الرقص الديني جانبا كبيرا من كلّه ، والأذرع والأيدي مغطاة بالنيلة ، انهن يمثلن الأصل التاريخي « للمعدات » .
الرسوم المسجلة على القبور ، وهو مصحوب بالآلات الموسيقية المختلفة . الراقصات هنا شبه عاريات أو يرتدين ملابس شفافة .

ومن الملاحظ أن الدولة الحديثة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الشعوب المجاورة في آسيا وأفريقيا ، ودخلت رقصات أفريقية وآسيوية في العروض المختلفة وخاصة مواكب الآلهة في مهرجاناتهم المختلفة .

ان الصورة رقم (٦) تمثل رقصة ليبية وفي أيدي الراقصين عصي كانت تستخدم في صيد الطيور . وهناك ثلاثة من الراقصين وفي أيديهم نفس العصي تعطى أيقاع الرقصة . لاحظ رداء الرأس والريشتين من أعلاه .

اليدين وسائل تعبير ، وتصبح هذه الرقصات الملك « مينا » ، وهنا نجد العصي أو قبضات تجسيدا لحرب التوحيد ، وتصبح شكلا من المسرح تحل فيه الرقصة والحركة وأدوات « الأكسسوار » البسيطة محل الحوار .

وفي الدولة الحديثة نجد رسوما كثيرة تعبر عن رقصات « المو » ، ففي صورة رقم (٤) نرى مجموعتين من راقصي « المو » يستقبلون تابوت الميت ، مجموعة من ثلاثة راقصين بلباسهم الخاص وغطاء الرأس الذي على شكل تاج الوجه القبلي ، يستقبلون تابوت المتوفى الذي يتقدمه الكاهن ممدود اليدين . لاحظ حركة أقدامهم ، أطراف قدم تلمس الأرض وباقي القدم مرفوع ، بينما القدم الأخرى منبسطة على الأرض ، وحركة الذراعين الممدودين والأصابع الثلاثة الممتدة والأصبعين المنطويين . وتضم المجموعة الثانية راقصين في القاعة المقدسة .



وفي الصورة رقم (٥) راقصان في حركة جديدة من رقصة « المو » . ان المنظر هنا والملابس ورداء الرأس متغير ، يرقصان وخلفهما أبواب معبد قديم في شمال الدلتا يرتبط بأسطورة أوزيريس ، رغم ان أحداث الدفن هنا في طيبة ، والراقصان يمثلان هنا كما هو واضح في السطور المكتوبة أهل مدينة قديمة من مدن الشمال . لاحظ التناسق في حركة الأذرع والسيقان .

وعبر الرقص عن مظاهر الحزن عند وفاة انسان وخاصة النساء المولولات وهن يضربن على الدف ، والشعر في أغلب الأحيان متروك منسدلا على الجسم والحركات تشمل الجسد

الانماط المختلفة في الرقص :

ان محاولة تقسيم الرقصات المختلفة الى أنماط محددة ليست بالعملية السهلة لانه لا نملك صورة كاملة عن كل رقصة ، بل ملمحا من ملامحها ، وفي نفس الوقت لا نملك فكرة واضحة عن مضمون الرقصة ، ويحد أن نلجأ الى التخمين . ولكننا على أية حال نستطيع أن نميز بين نوعين من الرقص ، الرقص الديني وغير الديني . ويمكن أن ينقسم الرقص الديني الى

السيقان أو الأقدام أو تحريك الوسط ، وهذا
محدد في الآلات الموسيقية التي تصاحب
الرقصات كالدف وآلة أقرب الى الجيتار وأقرب
الى العود ، والطبلة وغيرها . وقد يصاحب
الرقص التصفيق بالأيدي أو طرقعة الأصابع

وهناك تعدد في الملابس ورتداء الرأس وفق
للرقصات المختلفة ، فهن أحيانا يرتدين ملابس
قصيرة تصل الى ما فوق الركبة أو عباءة
مفتوحة من أمام أو ملابس شفافة أو شيء
كالقميص له أكمام واسعة . وهناك الراقصات
شبه العاريات كما في ولائم السادة والأمراء .

وتختلف تسريحات الشعر ما بين الشعر
المستعار أو الشعر الطويل أو الشعر مربوط
بشريط أو الشعر المغطى بطاقيصة محكمة
أو الشعر المزين بالأزهار .

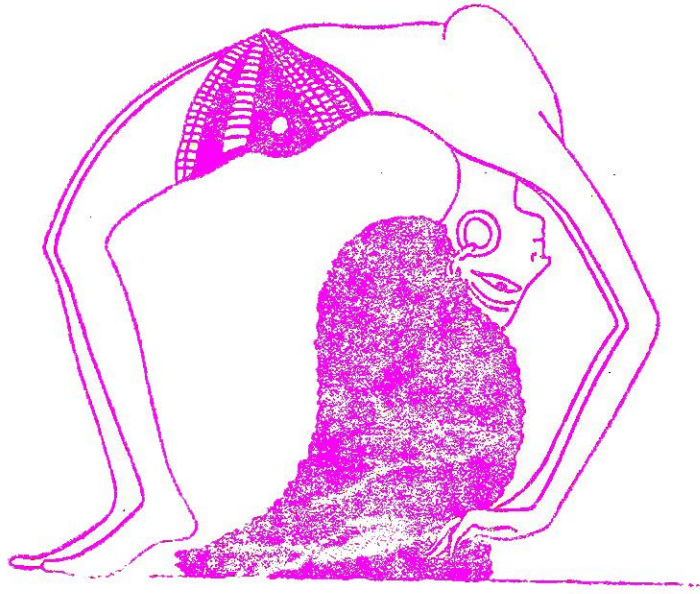
وتتعدد أيضا ملابس الرجال وفقا لأنواع
الرقصات التي يؤدونها ، فهي على شكل
سروال قصير أو شيئا أقرب الى « الجونلة »
أو شيئا يغطي عضو التناسل . وتتراوح أردية
الرأس بين طاقية محكمة الى تاج من سعف
النخيل أو البوص على شكل تاج أو طاقية
تنتهى بذيل على شكل كرة أو خصلات شعر

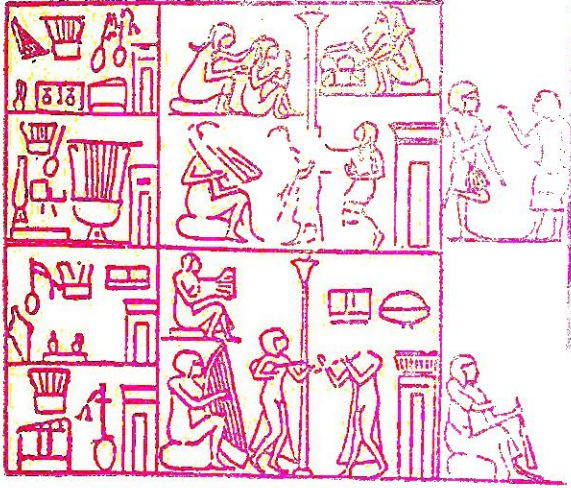
رقص المعابد في حضرة اله أو آلهة معينين أو في
« واکم الآلهة » ورقص جمنازى عام تلعب فيه
الأساطير دورا بارزا ، ويغلب على الأداء الطابع
المسرحي ، فالراقصون يمثلون شخصيات
أسطورية من خلال حدث أسطوري قديم في
صورة جديدة ، حتى عناصر المكان توحى بالاطار
الأسطوري القديم ، وتصبح أقرب الى ديكور
الحدث الأسطوري .

ويمكن أن ينقسم الرقص الديوى الى رقص
يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه في
الاحتفالات والولائم ، ونوع يغلب عليه طابع
الحزن كما في الرقص الجنائزى الذى تنطلق فيه
مشاعر الحزن فى تلقائية وهذا ما نراه فى رسوم
الباكيات المرافقات لموكب المتوفى .

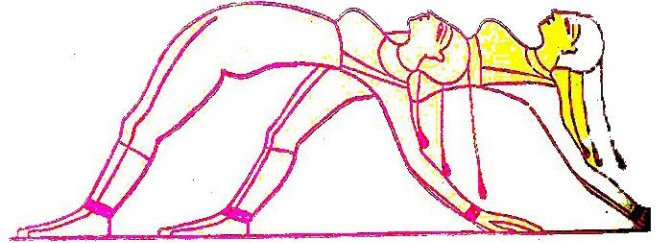
ونستطيع أن نميز من حيث الأداء بين رقص
أقرب الى حركات الأكروبات فيه مهارة شهيدة
فى تحريك أجزاء الجسم كما فى الصور رقم
(٧-١١) ، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة ،
وهنا يصبح الرقص لونا من اللغة خلال الحركة

وتعكس الرقصات عموما تنوعا فى كيفية
الأداء الذى يقوم على حركات الأيدي أو الأذرع أو

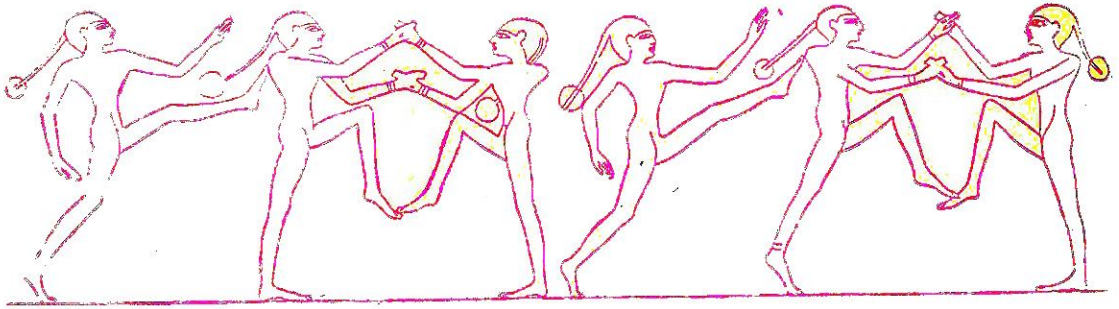




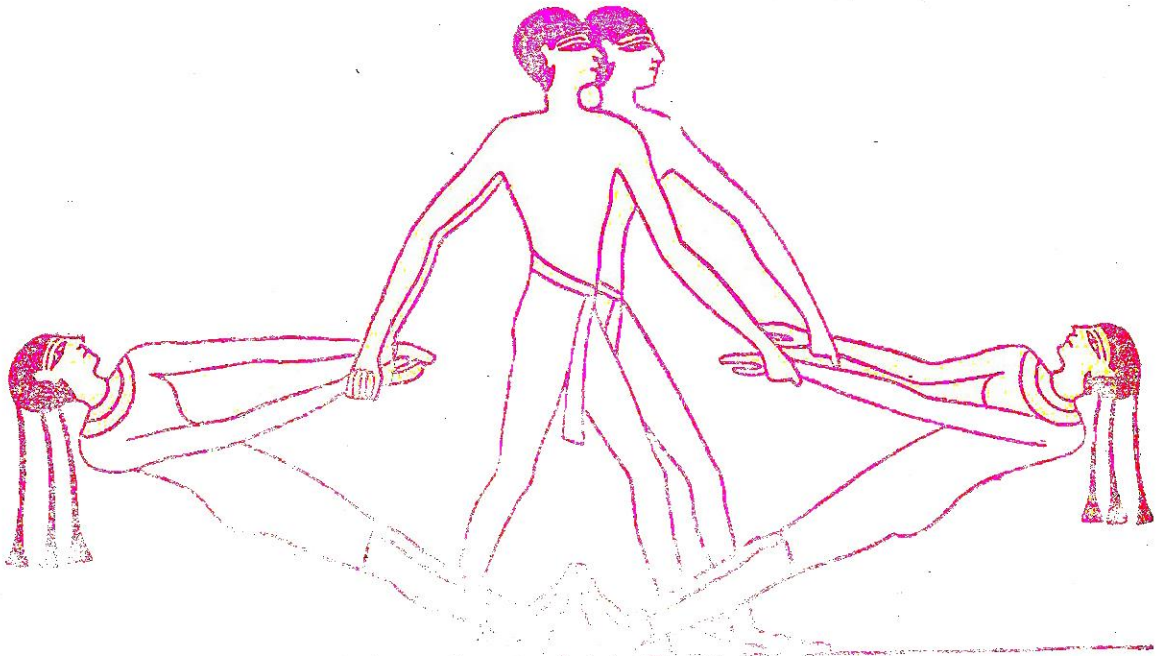
شكل رقم (٨)



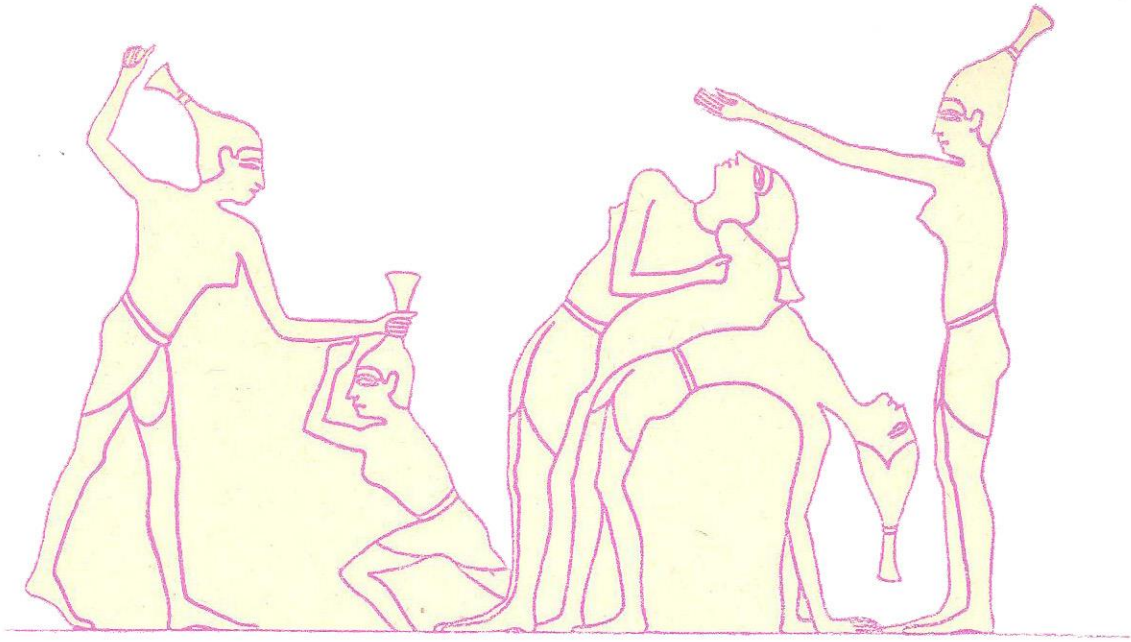
شكل رقم (٧)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)

تاريخي ، نرى التشابهات ونرجع بها الى الوراثة
ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات
الجديدة هنا وهناك .

متدلية من الجانب الأيمن ، والصورة رقم
(١٢-٢٠) تبين هذا التنوع في الملابس وتسريحة
الشعر ورداء الرأس .

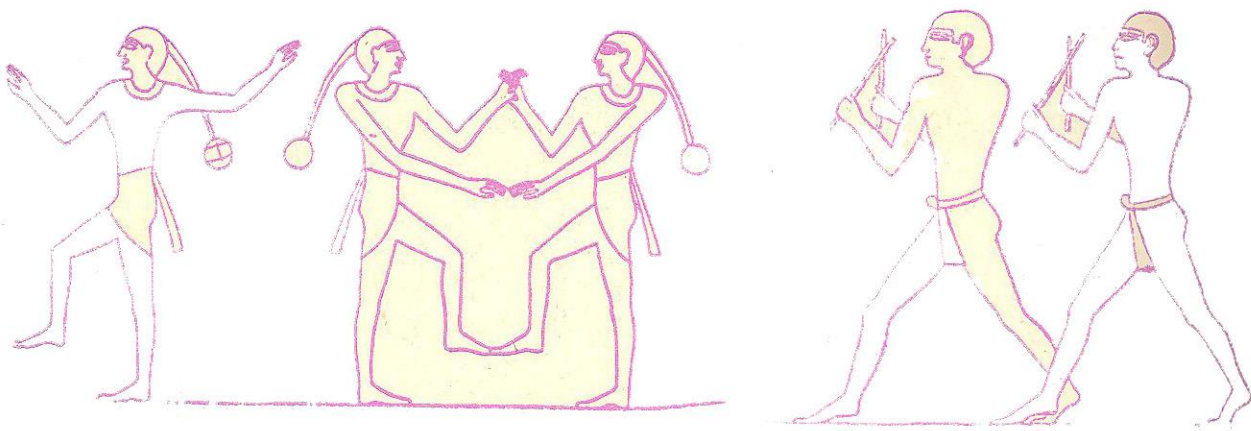
ولعل كلمات مؤرخنا المصري سامي جبرا
التي ذكرها « دريتون » في كتابه « صفحات
من علم المصريين » عن رقصات ما زالت تؤدي
في الصعيد تحمل امتدادا تاريخيا طويلا يدعونا
الى ان نتأمل حياتنا الحضارية في خطها التاريخي
الغام لا في صور معزولة بعضها عن بعض
تضيق معالم ما شيهنا من أصالة قديمة .
لقد حكى سامي جبرا الى « دريتون » عن رقصة
يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم
على الأداء التعبيري ، نستطيع ان نرى فيها
البعد التاريخي ، فهي تقوم على حركات تصور
بكائيات ايزيس عند جثمان أوزيريس ،
وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة وكيف
حملت بابنها حورس . وهناك أيضا رقصة
« الحمار » التي يعتقد « دريتون » انها امتداد
قديم لمهزلة شعبية تسخر من احتلال الفرس
لمصر . ان رقصات كالتحطيب مثلا تحمل ملامح
قديمة وجدناها في رقصات المبارزة بالعصى
مثلا . لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من
الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن ان

وليس من الصعب ان نتبين ان هذا التنوع
والتباهي في الحركات والملابس ووسائل التعبير
يعكس خلفيات متباينة لهذه الرقصات من حيث
المدلول والنمط والفكرة والهدف .

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع ان
نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة في تواصلها
لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا
في شموله .

ان العودة الى الماضي ليست أكثر من محاولة
فهم الحاضر . ان الحيط المتصل يعكس درجة من
الاستمرار والأصالة يستحق ان نحافظ عليه
وننميه حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على
مدى التاريخ الطويل .

ينبغي ان نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية
الشعبية في القرية والمدينة ، في شمال مصر
وجنوبها ، في الواحات والنوبة . وحتى يكون
هذا المسح شاملا لابد ان يقوم على منهج

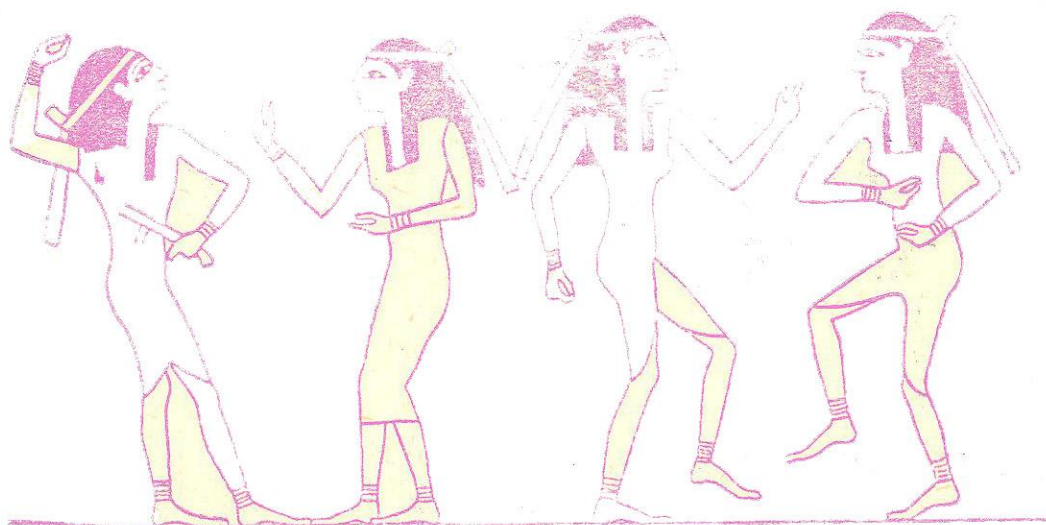


شکل رقم (۱۴)

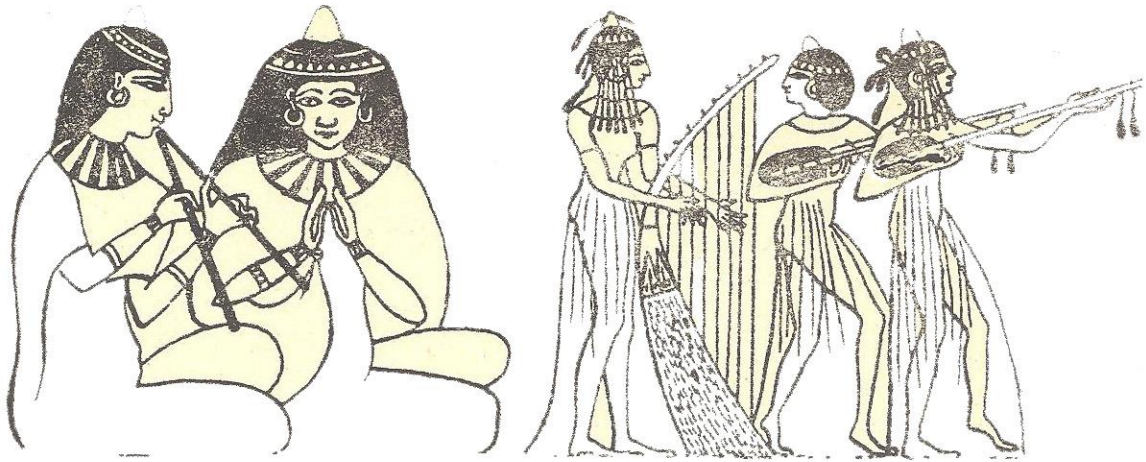
شکل رقم (۱۳)



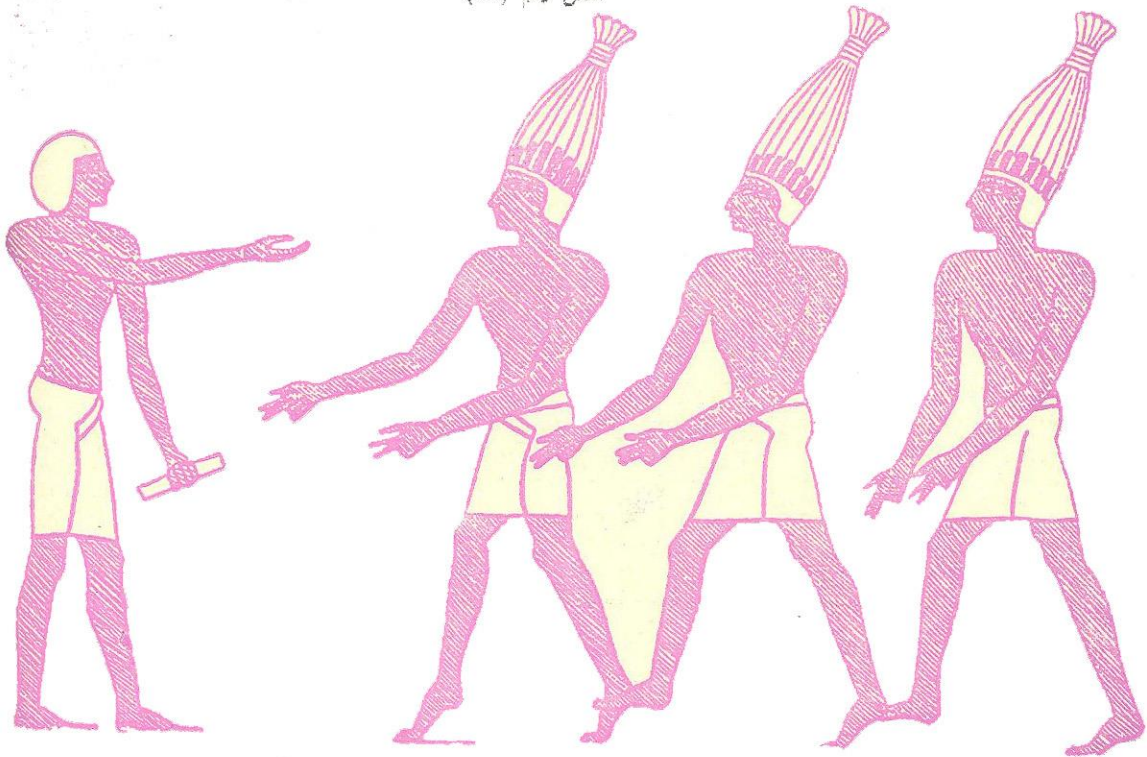
شکل رقم (۱۵)



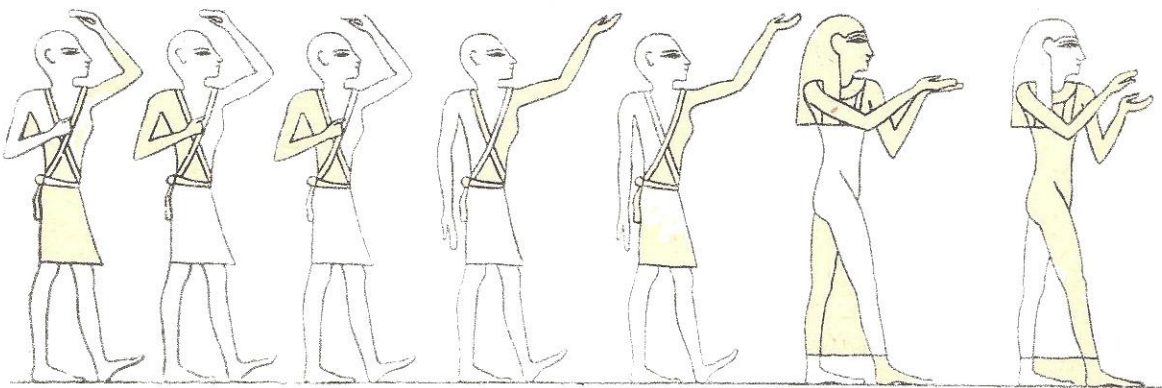
شکل رقم (۱۷)



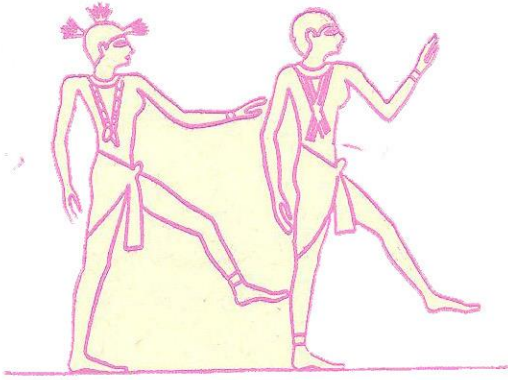
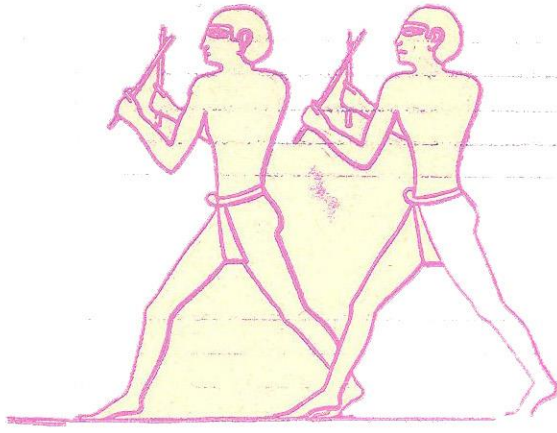
شکل رقم (۱۸)



شکل رقم (۱۹)

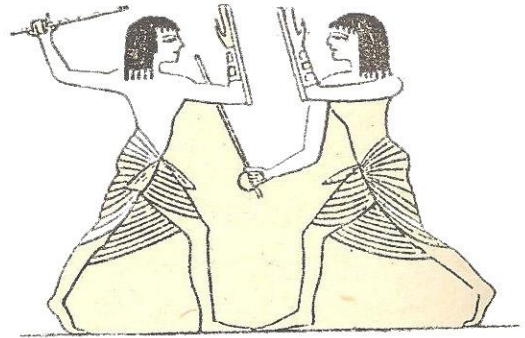


شکل رقم (۲۰)



تلقى ضوءاً على خط التواصل ، ولهذا يتحتم
الأسراع في عمل دراسات متخصصة شاملة عن
فنونا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت
هذه الأصول ، وربما كانت المناطق النائية التي
لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصح
الاماكن للبحث عن الأصول القديمة في فنونا
الشعبية . ولكن المدنية الحديثة بوسائلها
الترفيهية كالتلفزيون والفيديو لا تترك حيزاً
معقولاً لازدهار فنونا الشعبية ، رغم انها يمكن
ان تلعب دوراً ايجابياً في هذا الاتجاه ، ومن
هنا أهمية اللجوء الى كل الوسائل المختلفة
التي تساعد في تسجيل ودراسة حضارتنا في
تواصلها .

★★★



المراجع :

Emma Brunner-Traut, 1938, Der Tanz im Alten Agypten, Hamburg-New - York.
Luise Klebs, 1915, 1922, 1934, Die Reliefs des Alten Reiches ; Die Reliefs des Mit-
tleren Reiches ; Die Reliefs des Neuen Reiches (Abhandlungen der Heidelberger
Akademie der Wissenschaften 3, 6.9, Hei- delberg. Irena Lexova. 1935, Ancient
Egyptian Dances, Praha.

Henri Wild, 1963, Les danses sacrees de l'Egypte ancienne (Sources orientales
6), Paris.

الأوزان الموسيقية

في شعر ابن سُرُود

ذكاء الأنصاري

ولد بن سودون في القاهرة سنة ٨١٠ هجرية وتوفي بدمشق في رجب سنة ٨٦٨ هـ (١) وهو أحد أعلام الأدب المصري في القرن التاسع الهجري . ويعد انتاجه الأدبي امتدادا لشعراء الهزل والفكاهة في الأدب المصري في عصوره المتأخرة .

حياته :

ويحكى ان والده لما سمع بأن ولده قد انضم الى الارازل وسلك معهم طريق المجون والخلاعة تحت قلمة دمشق سافر الى الشام ووقف على حلقة فيها ولده وهي حلقة من حلقات السخرية فنظر اليه ابته وأنشد :

قد كان يرجو والدي

بأن أكون قاضي البلد (٢)

ما تم الا ما يريد (٣)

فليعتبر من له ولد (٤)

يبدو أن حياته الخاصة الى جانب الظروف العامة لعصره هي التي انتهت به الى أن يسلك طريق المجون والسخرية من الحياة وكان رفيق الحال . . . عمل اياما ببعض المساجد وقد حج مرارا ويقال ان ابيه كان قاضيا بمصر ومن أمراء المهساليك تمتع بمال أبيه وحياة الرفاهية والقصور والجاه في بداية حياته مما ساعده درايته ذراية نامة بحياة البذخ والترف والرفاهية وقد وصفها وصفا غاية في الدقة وهذه الحياة ساعدته على رواج أمره في المجون . . . ويبدو أن والده لم يكن يرضيه سلوك ولده فضيق عليه بما حجب اليه الرحلة الى الشام وهناك وجد الفرصة سانحة لارتداد الخلاعة والتهتك .

(٣) الشطر الأول من البيت الثاني ورد فيه : الا ما يريد ويستقيم وزن الشطر لثقل « ما تم ما يريد » .

(٤) الشطر الثاني من البيت الثاني وردت بكلمة به ليستقيم وزن الشطر فليعتبر من له ولد .

(١) شذرات الذهب الجزء السابع صفحة ٣٠٧ لابن العماد .

(٢) الشطر الثاني من البيت الأول ورد به « بأن أكن » ولكن الوزن يستقيم بأن أصبحت قاضي البلد .

٧١٠ هـ - أى قبل مولد ابن سودون بنحو قرن
من الزمان كان ذا باع طويل فى هذا الفن *

وعلى الجملة فقد كان ابن سودون عالما مثقفا
فى العلوم ما جئنا يلتزم الفكاهة واتخذ المجون
طريقا واشتهر بذلك الى الدرجة التى جعلت
الناس يتنافسون فى تحصيل ديوانه لما به من
هزل وفكاهة *

وقد خلف لنا ابن سودون كتابا حافلا بالمجون
والفكاهة وهو تراث خالده فى الأدب العامى
ونموذج لما وصل اليه الأدب المصرى الهزلى فى
القرن التاسع الهجرى من حيث خصائصه الفنية
والفكرية ومن هنا تأتى أهمية تحقيق الديوان
ودراسته حيث أن ابن سودون قد تعامل
بسخرية مع تقاليد الأدب العربى ربما لأول مرة
فى تاريخنا الأدبى .. وكتابه « نزهة النفوس
ومضحك العبوس » .. خليط من الشعر والنثر
يدور حول السخرية ورواية الملح الهزلية التى
من قبيل شعر التحامق الذى اشتهر فى فترات
سابقة ، وقد عرض ابن سودون فى ديوانه
صورا عن حياة المجتمع المصرى من جميع النواحي
السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك
مما ظاهر فيما خلفه ابن سودون فى أدب
وبالإضافة الى ذلك تجد فى ديوانه ما يسمى
والهمزاني فى ملامحتها العامة وهى أقرب فى
حرفتها على الفكاهة من مقامات الوهراني *

ينقسم الى قسمين رئيسيين :

كتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس

القسم الأول : عن المدح والغزل وغيرهما من
فنون الشعر التقليدية *

القسم الثانى : يعتمد على المجون والهزل
ويشتمل على خمسة أبواب بدور أولها على
ما يسمى بالتصاديق *

الثالث : على الحكايات والملافيق *

الرابع : الموشحات الهبالية *

غضب الوالد من عمل ابنه وأم يرضى بما وقع
وحرم ابنه من ماله وعطفه فلم يجد ابن سودون
فيه وسلوكه هذا المسلك (١) فرجع الى مصر
بدا من التفكير فى الزواج ليصلح بذلك شأنه
لكن سرعان ما تكدر عليه الصغو ، وقد ظهر هذا
الضيق فى قوله فى كتابه *

« وأجريت الفكر فى شأن الزواج الى ان جرنى
الى اقتحام البحر العجاج وأوقعنى فى بحر من
الهموم زاخرا لا يعرف له أول من آخر وفتح على
ذلك من الاشتغال ما سد عنى باب الاشتغال
فأخذت فى كسب ما يقوم به الأود وما يصلح
شأن الزوجة والولد فتسارة بتعاطى الحياكة
احترف وتارة بالقلم من المداد اغترف وهضى على
ذلك كثير من الأزمنة (٢) *

من ذلك نلاحظ أن ابن سودون قد اشتغل
بحياكة الملابس وقد هان أمره بعد عزه مما
اضطره الى مدح عليّة القوم لينال عطاياهم ولكن
ما لبث ابن سودون زمانا حتى رجع الى لهوه
ومجونه وفى هذه المرة عاود النظم فى المجون
والخلاعة .. ويظهر أن حاله قد استقام بذلك
فهو بصرح بذلك انه قد ثنى عنان قريحته الى
نوع من أنواع الخراخعة فعدت فى ميادينه تجول
وتلقى الناس منها ذلك بالقول فصرت فيه أشهر
من علم (٣) *

ومن العجيب أن يقول ابن العماد عن ابن
سودون أنه أول من أحدث خيال الظل (٤) ولكنى
أخالفه فى ذلك لأن خيال الظل قد عرف فى مصر
منذ عهد الفاطميين وفى ذلك يقول الدكتور
محمد كامل حسين : ولا ندرى تماما التاريخ
المحدد الذى ظهر فيه خيال الظل فى قصور
الفاطميين لأول مرة من الذى أدخله الى مصر وكل
الذى نعرفه عن هذا الفن أنه صينى الأصل
فربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التى
جاءت مصر لزيارة ائمة الفاطمى أو مع التجار *
ومن المعروف أيضا أن ابن دانيال المتوفى سنة

لنفسه كتابه نزهة النفوس ومضحك العبوس *

(١) الضوء الجزء الخامس *

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان وترجم

(٣) ابن سودون قرة الناظر ونزهة الخاطر ق ١ ص ١ *

(٤) نفس المرجع ص ١ *

(٥) شذرات الذهب ابن العماد ص ٧ و ٣٠٧ *

الرابع : الموشحات الهبالية .

الخامس : الزجل والموالي .

السادس : التحف العجيبة والطرائف الغريبة .

وقد أشار ابن سودون في ترجمة له في صدر « ديوانه » انه ورد طائفة من الأعاجم لحنوا أقوالا وطافوا يقولونها في الشوارع فاستملاها الناس فسألني بعض الاخوان أن أنظم طرفا من هذا النمط فقلت وانتشر ذلك والبسط فجعلت له عند ذلك بالكتاب وصلا له آخر الكتاب فصلا (١) .

والكتاب حافل بالوان الفكاهة وفنون النشر المختلفة والشعر المصرى في عصوره المتأخرة بلغة تختلط فيها الفصحى بالعامية وبذلك يكون الكتاب قد ضم فنون الأدب المختلفة من الأدب الفصيح والأدب العامى والأندلسى مثل الموشحات والشعبي في الزجل والموال والكان كان والمدائح والشعر الصوفى والدينى وشعر التحامق وكتابه زاهر أيضا بهذا النوع من الشعر وفنون النشر أيضا من المقامات ، والحكايات والأدب الفارسي والتركي في الملحومات وهكذا يشير الكتاب على منهج شبه مفرد فالمؤلف يأتي بقصصيدة من القصائد يعقبها بقطعة نثرية من خلالها يظهر الكثير من العادات المصرية الخاصة بالزواج والأفراح والسبوع وغيرها من العادات والتقاليد المصرية .

ودراسة الشعر عند ابن سودون صعبة فلا بد من دراية بطبيعة الشعر الشعبي وأدب التحامق ولغة العصر والبناء الفني مما يسهل عليه معرفة طبيعة الشعراء وما يقصده من خلال عرضه لشعره ، وقد توسع سودون في شعره من تشكيل توسعا حرا لا قيود معه مثل ما ورد في باب الموشحات وسماها بالهزبالية قصد بها غير المقيدة بقيد الوزن ومن حيث الموضوع فتناولت مواضيع - هزلية وكذلك أطلق عليها صفة هبالي . فشعره شعبي من حيث الروح واللفظ الهزلي ومن حيث الموضوع والمعاني والبناء خفيفة وقصيرة .

وقبل التعرض للأوزان الموسيقية عند ابن سودون في باب الموشحات الهبالية . . نعرض حقيقة قد وردت في كتب المعاجم والتراجم ومن كتبوا عن ابن سودون أن له مؤلفين مؤلف باسم « نزهة النفوس ومضحك العبوس » ومؤلف آخر قرة الناظر ونزهة الخاطر ومقامات فالملحوم ثلاثة كتب خلاف كتابة « الفوائد اللطيفة » ، كما تظهر المخطوطات التي اعتمد عليها في هذه الدراسة .

وواقع الأمر أن هذه الكتب الثلاثة الأولى ليست الا كتابا واحدا ونعني بها قرة الناظر ونزهة الخاطر ونزهة النفوس ومضحك العبوس والأخير خلط فيه الحد بالهزل ثم بدا له عاد ٨٥٤ هـ قبل وفاته بقليل أن يميز بين الحد والهزل وأن يفصل بينهما وفعل ذلك بالفعل وقسم الكتاب الى قسمين قسم خاص - بالجديات وآخر بالهزليات وأطلق عليه اسم « قرة الناظر ونزهة الخاطر » اذن الكتاب الذى بين أيدينا هو اسمان لكتاب واحد وليس كتابين مختلفين كما توهم المؤرخون هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نلاحظ ان الجدا ما زال مختلطا بالهزل فى نهاية الشطر الأول ، الذى يزعم لنا ابن سودون أنه خصصه للجديات . هذا الى جانب تكرار بعض المقطوعات فى الشطر الثانى الخاص بالهزليات وقد ألحق ابن سودون مقامتيه بالشطر الخاص أن ابن سودون له كتابين فقط الكتاب الذى بالهزليات ، فى باب النشر . وبذلك نخلص الى ندرسه هنا حسب ما استقر رأى ابن سودون وهو قرة الناظر ونزهة الخاطر وكتاب آخر ما زال مخطوطا هو الفوائد اللطيفة . .

(شعره)

شعره متعدد الأنواع والأغراض فاذا أخذناه من ناحية الأنواع فنجد منه ما هو فصيح وقد أفرد له فصل فى أول كتابه وتحدث فيه عن أغراض عدة من الشعر الجاد فى الغزل والرثاء والمرح والتصوف والمدائح .

ومنه ما هو عامى وقد نظم فيه من الموشحات والزجل والموال والدوبيت وأغراضه أيضا كانت فى الرثاء تارة وتارة أخرى مدائح نبوية

وتصوف ، وتارة غزل ، هكذا فشعر ابن سودون يتميز بروح الدعابة والنكتة ويدخل بالنكتة في أفاق الشعر ويمزج روح الحقيقة به وقد انبرى الشعراء في عصر ابن سودون الى اغراض شعرية ملأ الألفاظ والأحاجي وقد اشتهر في هذا العصر بفن الألفاظ وابن عنبه وقد استغل الشاعر الألفاظ للتعبير عن رأيه في كثير من المسائل التي لا يقدر على التصريح بها .

الأحاجي التي تشبه الأغاليط التي يسميها العامة في مصر بالفوازير وهي بهذا المعنى أعم من الألفاظ والأحاجي .

فقد كان ابن سودون عالما متفننا في العلوم ماجنا يلتزم الفكاهة ويعد كتابه تراثا خالدا في الأدب العامي في عصر المماليك ، نشاهد فيه حياة المجتمع المصري من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك مما هو ظاهر في تحامق ابن سودون كذلك اتخذ الهزل منهجا له في حياته وخطا استنته وتنافس الظرفاء في تحصيل كتابه الذي يعد مذهباً للضحك والفكاهة

شعر ابن سودون غاية في الرقة والسهولة وانسياب اللفظ الذي يحصل المعاني القوية بالتورية الجميلة والانسجام المرقص ويمتاز شعره بذلك الطابع المميز من حيث الألفاظ والكلمات والتراكيب ، ثم بقليل من التكيف للجميل ويمتاز بالمفارقات المنطقية التي يفصح بها عن مزاج المصريين الذين اشتهروا بالفكاهة . ونحن حين ندرس أدب ابن سودون العامي فإنا نجد هذا المظهر المميز وهو استخدام الألفاظ التركية والفارسية القديمة التي كانت أقرب الى فهم العامة وأيسر على لسان المتكلم .

ولو ان أدب ابن سودون كان مرفوعا للحكام لجاء بلغة الحاكم ولكنه أدب البيئة التي انحط فيها اللسان العربي فاختلفت فيه كثرة الكلمات العربية بمعانيها الرصينة الدقيقة وحلت مكانها كثرة من الكلمات العربية والسهلة الميسرة والساذجة والكلمات غير العربية ، وامتزجت

بتلك الكثرة السهلة غير المقومة وزنا ولا حرفا ولا اعرابا من الكلمات العربية . وهذا هو طابع كل لغة دارجة لعصر من العصور . نجد فيها ألفاظا عربية تفقد تعريفها الصحيح وتفقد بنيتها السليمة وتفقد اعرابها الصواب . ثم نجد تراكيب تفقد الأسلوب النحوي ، والبياني والبلاغي ، فإذا أنت بين يدي لغة عربية في القليل من حيث المظهر العام فإنها تأت غير عربية في الكثير من حيث التحديد والتبديل والتغيير فان كانوا أتركا فشمة ألفاظا تركية وان كانوا فرسا فشمة ألفاظا فارسية وهكذا مثل قول ابن سودون :

والكشيك في الدست كشكش

خذ كذا ارخو وقول كش

واضربو شامات وبكش

فكلمة « كش » هذه كلمة فارسية بمعنى كش ملك « أى اقتل الملك وتستعمل في لعبة الشطرنج » .

وكلمة الدست (١) . أيضا كلمة فارسية بمعنى اثناء الطبخ وشعره حافل بهذه الكلمات .

المقامات الموسيقية في كتاب ابن سودون

قبل أن نعرض للمقامات الموسيقية في شعر ابن سودون نلقى نظرة سريعة على الحياة الموسيقية عرضا سريعا لكي نعرف السبب الذي دفع شعراء العصر للاتجاه الى هذا النمط الجديد في الشعر الغنائي لعله حب الناس والمماليك للموسيقى والغناء في عصره .

الغناء في عصر المماليك

يحكى ان ثلاثة ملوك اخوة تنافسوا في حب مغنية سمراء هي « انفاق » لم يكن جمالها وحده هو الحافز على ذلك العشق بقدر ما كان غناؤها وحلاوة صوتها .

وكانت انفاق هذه تغنى على العود وروى أن الصالح اسماعيل أحد السلاطين الاخوة الثلاثة الذين وأهوا في حبها عبر عن محبته بأن اشترى

(١) الدست معناه اثناء الطبخ اذا استعمل في العربية ولكن معناه بالفارسية غير ذلك فهو اللباس والوسادة والدرق وصدر المجلس والحيلة والذي يكون له الغلبة في الشطرنج وأيضا بمعنى الضحراء والفائدة والقوة والنصرة (معجم الألفاظ الفارسية المصرية) السيد داري شير العرب ص ٦٣ .

« انهم كانوا يستمتعون بالاستماع الى جوق المحظين وبغاني العرب » (٣) .

يشير ابن سودون في ديوانه في الباب الخامس في بعض المقطوعات الشعرية التي تبين عادات بعضهن يغنين بالدف وينوعن في الغناء ويعبدن فيه ويأتين بضروب التلوين المطرب الذي يشير اليه بلفظ « غنج » .

يروى كذلك عادة متبعة حتى يومنا هذا في أوساط الشعب والريف من تنقيط المغنيات بعد الدور في هذه المغنية تهتم بمن ينقطها بنقطة بحريل الغناء والصوت وفنون التطريب .

ولم يخل شعر ابن سودون أيضا وشعر العصر من تسجبل بعض اللوحات الهازلة أو الساخرة للمغنيين والمغنيات وكما من الجمال في الصورة والصوت كذلك هجو القبح فيها .

وقد ذكر ابن سودون في شعره في الباب الخامس مغنية تدعى أم هاني مدحت العروس في مطلع الأغنية وفي نهايتها هجت القبح في أخيها عند تقليد بالبنات وهذا الهزل هادف يعكس صورة العصر وما كان سائد فيه من خلاعه .

كان لفظ الغناء يأخذ بعض النظم أو المنظومات ذات الروح الشعبي كالموشحات أو الأزجال وكان بعض المنشدين يسمون القوالين يمكن أن يشبهوا الآن بالمغنيين الشعبيين الداحين أو الموالين على الأرغول والربابة والناي ، والمزمار وكان أولئك القوالون يستخدمون هذه الآلات نفسها التي يستخدمها في المحافل الشعبية كالموالد والمناسبات الدينية والأفراح في القرى والنجوع البعيدة وكثيرا ما يتغنون على الربابات والدفوف .

كان من الطبيعي أن ينظم ابن سودون في كتابة شعرا غنائيا استحسنه الملوك والأمراء ، والشعب أيضا في ذلك العصر . فلقد اتجه ابن سودون هذا الاتجاه في الباب الثالث من الكتاب حتى بذيع صيته وشهرته كما أشار في مقدمة كتابه يستطلبه ويحبه الناس فقد كان عالما بفن

أيها عصبية مرصعة بالجواهر بلغت قيمتها أكثر من مائة ألف دينار مصرية وقد أفاض المؤرخون المصريون في ذكر أخيار « انفاق » التي اشترتها ضامنة الغاني علمتها الضرب بالعود على يد الأستاذ عبيد علي العواد فبهت فيه وكانت حسنة الصوت - جيدة الغناء فقددها لبيت السلطان فاشتهرت فيه حتى شغف بها الملك الصالح اسماعيل فكان يهوى الجوارى السودان وتزوج بها (١) .

وكان بعض السلاطين لغرامهم بالسماع والغناء والموسيقى يتقن الضرب على آلاتها ويفهم في الغناء كالمملك المؤيد .

قال ابن اياس « وكان يقرب أرباب الفنون ينباهون في أيامه بفنونهم لجودة فهمه وحسن معرفته وكان يتقن التغني وفن الموسيقى وينظم الشعر وله أشياء كثيرة من الفن وأثره بين المغنيين الى الآن » (١) .

وورث الماليك تلك المحبة للفنون والغناء والموسيقى من أسلافهم الفاطميين والأيوبيين . وكثيرا ما كانت مجالس الغناء تعقد في الصباح والمساء في قصور الماليك فتغنهم الجوارى المغنيات مفردات أو في جوقات يحملن آلات الموسيقى كالدفوف أو الجنك والطارات والأعواد .

وقد اشتهر هذا العصر بالمغنين والعالمين بفن الموسيقى وأجادوا هذا الفن وبرعوا فيه . فكان المغنون المشهورون يقومون بتعليم الجوارى الغناء منهم من ألف الكتب في علم الموسيقى مثال ابن السورى المعمارى الموصلى فهو صاحب التصانيف الهائلة في الموسيقى (٢) .

والى جانب اهتمام الناس بالأغاني الحضرية والموسيقى الحضرية المتطورة الممزجة بأصول عربية وتركية وفارسية نلاحظ اقبالهم كذلك على الأغاني الشعبية البدوية ولم يكن هذا الاهتمام مقصورا على أوساط الناس بل نجد كثيرا من الأمراء والسلاطين يولون هذا الغناء اهتمامهم فيروى ابن اياس .

(٢) النجوم الزاهرة ١١ - ٢٢٠ .

(٣) تاريخ ابن اياس من ٢ ص ٢٨١ .

(١) النجوم الزاهرة من ١٠ - ص ١٥٠ .

وتقاسيم الغناء وألوان الضرب والعزف والنضج وكان على بصيرة بأسماء الضروب الموسيقية وجعل موشحاته على نظام الضروب فكل موشحة من ضرب معين .

الغناء من الناحية الموسيقية والأوزان وسوف نتصدر لهذه الدراسة « دراسة الموشحات من الناحية الموسيقية » .

تاريخ الموشح الغنائي الملحن

بدأ الغناء العربي يتخذ وجوده الموسيقي « الموقع » بالغناء المتقن الذي ازدهر أيام العصر الأموي على كل من الملحنين والمغنيين من بينهم ثلاثة أئمة هم معبد وابن محمد وابن سريج (١) .

فمعبد نقل الحانة من الفارسية

والثاني ، كان مختصا بالألحان العربية ، فاستطاع معبد فيما يبدو أن يزاوج بين الأثر الذي تلقاه عن أستاذه وان يخرج بالألحان الجديدة جعلته مقدما (٢) جاء في الأغاني وضح الألحان فأجاد واعترف له بالتقدم على أهل عصره غير أنه كان أميل إلى الغناء الثقيل أي النغمات ذات المتانة والقوة واشتهرت له ألحان أطلق عليها أسماء خاصة .

(الدوامية - والمنحمة) (١)

ابن محرز فقد أضاف إلى الأثر الفارسي من تلاحيته أثرا دوقيا وخرج من الأثرين وأسقط منهما ما هو مستحسن وعلى هذا الأساس الجديد صنع الألحان (٢) .

يذكر الأثر الفارسي حينما يذكر ابن سريج فقد جعل عودة صفة عبيدان الفرس وكان أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة فأكثر من الأرمال والأهازيج (٣) .

نستطيع أن نستنتج من روايات أبي الفرج في الأغاني أمورا محددة تتعلق بنشأة هذا الغناء المتقن وتطوره منها :

اعتماده على المؤثرات غير العربية وقد أشار ابن سودون إليها في مقدمة كتابه (فقد ورد طائفة من الأعاجم لحنو) (٤) .

وغنوا فكان لهم أثر واضح في شعر ابن سودون من دخول بعض الكلمات الفارسية والألحان وهذه الظاهرة لا حاجة لانكارها فهي مظهر حضارى بما يصوغه في بعض العصور ولكن لا نستطيع تحديد التأثير الأجنبي على الألحان لبعده الزمن واستغلاق القاعدة الموسيقية وضيق الأصول الأجنبية .

١ - صلة الغناء في نشأته بالنوح فقد كان ابن سريج أول مرة نائحا وربما كان مكبدا كذلك في بعض ألحانه .

٢ - التفتن في تلحين القصيدة الواحدة أو أجزاء منها وتنافس الملحنون على الابتكار في النطاق الضيق من التفعيلات فقد كانوا أحيانا يضعون للقصيدة الواحدة أربعة عشر لحنًا مختلفًا (٥) .

الموشحات :

الموشحة في صيغتها تعتمد على الملحن الماهر الموهوب والمطلع على سر هذه الصناعة التي هي فن من أرقى فنون التلحين وأدقها . ومهارة الملحن تعرف منها قياس لمقدرته ومحك لموهبته وما كان ملحنوها وناظموها في أول نشأتها إلا موهوبين وعباقره مثال ابن باجة . . وأبو بكر الصابوني وابن عربي وابن سهل ولسان الدين بن الخطيب ، وتلبية بن زمرك وصلاح الدين الصفدى وشمس الدين التلمساني وصدر الدين ابن الوكيل وصفي الدين الحلبي وابن سناء الملك .

وعند التعرض لفن الموشحات عند ابن سودون نجد أنه يتميز بشيء آخر إلى جانب علمه بنظم الشعر فقد كان موسيقيا على الهام بتقاسيم الغناء وأوزانه ونغماته وسماته ومدلولاته

(١) احسان عباس الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها طبعه بيروت ص ٥ .

(٢) أبو الفرج الأصفهاني ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ .

(٣) أبو الفرج الأصفهاني ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ .

(٤) الأغاني بيروت ص ٣٥٨ .

(٥) الموشحات الأندلسية واحسان عباس ص ٥ .

(٦) المقدمة لكتاب نزعة النفوس ومضحك العبوس ص ٥٠ .

(٧) الأغاني الجزء التاسع ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

العروضية لوزن مقاطع الحروف وأجزاء الكلام (٢) .

فكما أن للشعر بحورا مختلفة فالموسيقى أيضا موازين مختلفة لضبط حركات الإيقاع وأزمته المتنوعة ولها المقام الأول في الترتيبات الزمنية وتأليفها (١) .

وعلم العروض هو الدعامة الكبرى وأحد العوامل الأساسية في بناء الموسيقى وإذا اختلف هذا العامل اعتبرت الموسيقى فاسدة وهذا العنصر يسمى الميزان الموسيقى والإيقاع لنهض لنهض الحياة في الموسيقى قديما .

ويعرض الفارابي للإيقاع الموسيقى بقوله « عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النشر على آلة مجرفة كالطبل والدف وغيرها » .

قوانين العروض وقوانين الموسيقى

قوانين الموسيقى هي مماثلة لقوانين العروض، والعروض هو ميزان الشعر يعرف الشعر المستوى من المزحف وقوانينه طبقا للدوائر الخيلية المعروفة .

أما الموسيقى فهي أيضا ثلاثة أصول فهي السبب والتود والفاصلة فالسبب كذلك نفرة متحركة والثانية ساكنة مثل تن تن وتكرر دائما والثالثة هي الأصل والقانون في جميع ما يتركب منها من النغمات والألحان وما يتركب منها من الغناء ومن جميع النغمات (٢) .

اللوازم الموسيقية غير مستحبة في الموشحات القديمة أو بالأحرى ليس لها مكان فيه إلا إذا اضطرت الملحن إلى وضعها في مكان ما في وسط الميزان أو عند نهاية مصدر البيت أو صدر البيت أو عجزه أو عند نهاية الدور بأكمله وذلك للاستراحة أو لتكملة طقم الميزان وضبطه حتى يكتمل سبكه ويتم صوغه وإنشاؤه . يشترط أن تكون اللازمة قصيرة جدا .

والموشحات عنده وسط بين العامية والمصحى ذات طابع عناني ، لذلك كانت أقرب إلى لغة الناس وإن جاءت فصيحة في بعض مظاهرها - لا تلتزم في مجموعها بغرض واحد بل كانت توزع بين اعراض مختلفة .

الواشح على سجيته يملأ خاطره بما يعين به نفسه ، شأنه في ذلك شأن أصحاب الموازين وإنما ينطلق الواشح على سجيته ويكون الموشح الهبالي والموشح غير ملتزم بوزن واحد بل ينعم على أكثر من بحر دون قيد متحرر من قيود الموشح الفصيح بأن هذا اللون الحر أعنى المطلق بمعنى وقافيه فإن كان مغنى جديد ، يستلزم تفقيه جديده ، قد يتقيد بها الشاعر وقد لا يتقيد فموشحات ابن سودون كلها من هذا اللون الهبالي ليكون أطلق فكرا ومعنى ووزنا وهذا قسم من أقسام الموشحات لأبياته وزن يدركه الذميع بمعرفة الذوق كما تعرف أوزان الأشعار .

ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها وقسم مضطرب الوزن مهلهل النسيج مفكك النظم لا يحس الذوق صمته من سقمه ولا دخوله وخروجه فما يعلم صالحه من فاسده وسالمة من مكسوره إلا بميزان التلحين فانه منه ما يشهد له الذوق بزحافه بل يكسر فيميز التلحين كسره ويشفي سقمه ويرده صحيحا وساكنا لا تضطرب فيه كلمة (١) وهذا النوع من الموشحات هو الذي نظم ابن سودون موشحاته الهبالية على منواله عالج فيها ما أفسده الوزن .

علاقة الموسيقى بالأوزان :

الموسيقى تناسب الأصوات والأزمنة التي نبحتها الآن وضعت لكل الأصوات في العالم وذلك لوزن أجزاء الأصوات وضبط إيقاعها مثلما وضعت الموسيقى لوزن أجزاء الأصوات وضبط إيقاعها بحيث تناسب الأصوات والأزمنة فهي تناسب جميع موسيقى العالم . والأوزان

(١) الموشحات نشأتها وتطورها قدم لها د. احسان عباس ص ٩٢ طبعة بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة .

(٢) نفس المرجع ص ٩٩ .

(١) نفس المرجع ص ٩٩ .

(٢) نفس المصدر ص ٩٩ .

وعندما أراد ابن سودون أن يحل نفسه من قيد الوزن في الموشحات ويتقيد بقيد الموسيقى هذا فالتزم بالموشح الملحن وذكر اسم المقام الموسيقى الذي لحن به موشحته وهي أسماء مقامات موسيقية منها المعروف حاليا .

وهذا ان دل فانما يدل على انه كان ذا ثقافة واسعة في جميع المعارف وضيع في علم الموسيقى تجرى في دمه أكثر من جريان المعاني والبحور الشعرية بقوافيها ونستعرض بعض ما جاء به ابن سودون من المقامات الموسيقية .

المقامات الموسيقية

مقام الرهاوى :

مقام الموسيقى سمي برهاوى نسبة الى مدينة الرها في بلاد فارس (١) ولم يرد في المراجع عن هذا المقام أكثر من هذا السطر وهو غير مستعمل حديثا وسوف أعتمد في تفسيره عن النص .

يقوم ابن سودون في هذا المقام :

مقام رهاوى

وحين صفا ، منى ضميمى ، صار بالحلو سرورى ، وأنا راضى بهذا هكذا حال الفقير (٢) ، فى حياتى ومهاتى ، وانبساطى وانقباضى ، وذهابى وايابى ، وارتفاعى وانخفاضى ، كست للحلو أراضى . وأنا بالحلو راضى كلما مر مسير ، قد طال عن مسيرى ، وأنا راضى بهذا ، هكذا حال الفقير .

فلنقف وقفة قصيرة من هذه الموشحة والتي على وزن الرهاوى فهذا الوزن يقتضى تقسيمات خاصة . اذ يبدأ الموشح فيه برباعية أعنى أربعة أشطار كل شطرين بيتا .

البيت الأول منهما يلتزم فيه التصريح والبيت الثانى لا يلتزم فيه بالتصريح ويكاد يتكرر بعينه فى تلك الرباعية التى يتسم فيه الوزن بالخفة والمرح واللفظ وللندرة ويبدو أنه نظمه عندما

سافر الى الشام حيث توفى بها . وطبيعة شعراء الشام الوضوح ، لما فى طبيعة الشام من جمل جعلت شعراهم يصفون الطبيعة ويتغنون بها .

– بيد أن نلاحظ أن هذا المقام قد واثم هذه المعانى التى أفرغها ابن سودون فى هذه المقطوعات ولناخذ مثلا من مقطوعاته على هذا المقام وترى أثر تلك المواءمة وأثر ذلك الاختيار أعنى اختيار ابن سودون لهذا المقام دون غيره لتلك المعانى الخفيفة .

ويبدو من النصوص التى وردت بمخطوط النزهة أن هذا اللحن يدل على الانطلاق من الضيق الى الانبساط ومن القله الى الكثرة أعنى الانطلاق من الكلام المضغوط الى الكلام المنبسط .

وزن الرهاوى

هو رباعية الأشطار تتلوها سداسية الأشطار مع التزام البيت الثانى من المطلع بشطرين الى آخر الموشحة تقريبا .

– يدور ابن سودون فى موشحاته «الرهاوية» حول الطعام واللباس فيزودها بأسماء مختلفة ومنها ما يزال مستعملا الى اليوم ومنها ما اختفى – وطبيعة شعراء العصر الشكوى والتجسر والتوجع من حال الفقر ولقد قدم لهذا الغرض بطريقة فكاهية رامزة .

وانما ذكره لألوان الطعام لم تكن للمداعبة بل بنية اظهار ألوان الحرمان التى كان يعانىها العامة لهذا خص مقطوعاته بالتشهى والتطلع الى تلك المطبوعات وكان هذا من طبيعة شعراء العصر .

– ومقام الرهاوى ليس جميعه رباعيا يأتى تساعينا لشطر واحد لا غير وأن منه ما يجىء تساعيا ثم ثلاثيا مفردا ثم تساعيا مرة أخرى ثم مفردا ثلاثيا ويأتى سداسيا ثم رباعيا ومنه ما يأتى ثلاثيا ثم مفردا ومنه ما يأتى على عكس هذا مفردا ثم ثنائيا ثم مفردا ثم رباعيا وهكذا الى آخر الموشحة .

(١) الموسيقى النظرية د. محمود أحمد الحفنى ص ١٩٨ .

(١) الموسيقى النظرية د. محمد أحمد الحفنى ص ١١ .

(٢) معلومات عن لسان د. حفى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات الموسيقية بالاوزان العروضية بمعهد الموسيقى جامعة

كاربونس بنغازى .

★ وبعد شـاعـرنا رمزا للعوام فى القرن التاسع الهجرى فكانت عيشته عيشة ضنك وعوز فكان يرثى لحاله وحال أمثاله من عامة الشعب ، ويعد أدبه رسالة أدبية قد أفضحت عن حال قائلها وحال البيئة والعصر فكان معبرا صادقا غير مقال فى وضعه - ولو أخلص كل أديب فى ذلك الوصف وصدق لاستطاعت كل بيئة أن تتعرف على ما يعينها وعلى فضائلها ولا استطاعت أن تخفف مما يعيب وتستكمل بنا يشرف .

والمقام الثانى

ومقام الحسينى

وهو ذا يعد كبير وهو يساوى الدرجة تعنى النغمة أو اللحن للكلمة أى مدرجة كاملة ومقام حسينى معرب من الفارسية وهو «دوكاه» وهى كلمة مركبة من لفظين فارسين أولهما دو ومعناه الثانى وبذلك يكون معنى دوكاه - المقام الثانى (١) .

وبدأ العرب فى اصطلاح على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة (٢) والسابعة بأسماء أخرى عرفت بها فالششمشكاه مركبة من لفظين فارسين الأول « شش » ومعناها ستة وذلك يكون معنى « ششمشكاه » المقام السادس (٣) .

قد أشاع هذا اللحن فى العراق وأطلق عليه الحسينى نسبة لشهيد كربلاء (١) الحسين بن على ولتعرض نظما لابن سودون .

وفى شهر الصيام باناس

صغير صار يحاربنى

أنا صايم وهو ماكل

وحق العبد الله أعينى (٢)

قد نظم هذا المقام فى هذا العرض الالهى الذى يضم النكتة والنادرة فى أكثر من عشرين قطعة وكلها من هذا النفس القصير ومعانيها لا يمكن أن تصاغ الا بهذه الصياغة القصيرة حيث تفسدها الاطالة وقد عبر أيضا عن الهوى والصمود فقد خص كل ضرب من الموشحات بغرض بذاته .

فابن سودون شاعر وموسيقى يصير بالموسيقى الى أبعد مدى ومقام الحسينى هو من المقامات العربية التى تستقر على درجة الدوكاه ويكرز تدوين درجاته الصوتية كما يأتى :

١ ٢/٤ ٣/٤ ١ ٢/٤ ٣/٤ ١

ومن هذا يتضح أن مقام الحسينى من المقامات العربية التى يدخلها أرباع النغمات وقد اختار ابن سودون هذا المقام كما بدا من النص لكل ما يتصل بالوصف . وصف حال المجتمع الذى يعيش فيه وكل ما سيطالعك من هذا من شكوى وحسرة وأسى .

فدراسة شعره واثارة غاية فى الأهمية ، وخاصة الشعر العامى كان أكثر إفصاحا وبيانا عن شعره الفصيح أما الملحة النادرة والوصف كانت تأتى عفو الخاطر ومن أجل هذا وتأتى كلماته قصيرة ولذلك كانت فى حاجة الى هذا الوزن القصير الذى تكاد تبدأ وموسيقاه حتى تنتهى وهو فقراته تتكون من كلمة أو اثنتين تضم نغمة أو اثنتين .

قال ابن سودون :

وقال من حسينى وفى هذا الوزن (دعنى وحجب الأوانى) :

بيتى حدا بيت حارس

والماء فى البحر جارى

والسقايا بالقواديس

ترمى الميه فى المجارى

والنخل يطرح بلح

يطلع شماریخ خضارى

حتى اذا ما استوى صار

وبين الصغار والحمارى

فى الريف تلقى المغلات

أجران كبار مع الصغار

(٣) الموسيقى النظرية د. محمد أحمد حنفى ص ١١٢ .

(١) معلومات د. حنفى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات والأوزان .

(٢) المخطوط - نزعة النفوس ومضحك العبوس ص ٦٦

والبحرن ما هو شـخـيـب
 ليش يكسره بالمـدارى
 والبحر فيه المراكب
 بين انقلاص وانحدار
 والحادرات بالمقاديف
 والمقلعات بالسواري

هكذا نرى ابن سودون موسيقى وشاعر فوق
 فوق هذا أدق ما يكون فى اختبار الوزن واللحن
 الملائم للفرض مالك وهذا ما يأتى للكثير من
 الشعراء ٠٠ فهو ذو خبرة وعلم يحسن اختيار
 ومواءمته بين الأغراض والأوزان فيما سنعرض
 بعض من أوزانه الأخرى - كما أن له بصر
 بالضروب الموسيقية يعرف مدى الصلة بين هذه
 الضروب والقطع الزجلية التى صاغها وصحبها فى
 قوالها ٠

$\frac{3}{4}$ ١ ١ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ ١ $\frac{3}{4}$

مقام السيكـا :

مقام السيكـا ذو وزن قصير ذو نهايات محددة
 تكاد تكون وقوفا أى نهايات ساكنة لا امتداد
 فيها ولا حركة ٠

مقام السيكـا مركب من لفظين فارسين الأول
 (سى) ومعناها ثلاثة وبذلك يكون معنى «سيكا»
 المقام الثالث وهو من المقامات العربية التى
 تستقر على درجة السيكاه ويمكن تدوين درجاته
 كما يأتى وهى من المقامات التى احتفظت بأسمائها
 القديمة ٠

مقام السيكـا من المقامات العربية التى يدخلها
 أرباح النغمات ولذلك يمكن تأدية ما يصاغ منها
 على الآلات الغربية الثانية ٠

مقام السيكـا بتقطيعه القصير يكاد يكون خاصا
 بالأوصاف والمعاني التى ليس من طابعها
 التبسيط فيها والاسهاب فى سردها والإطالة فى
 القول عنها ٠

السيكا كلمات فى تراصها وتواصفها وانضمام
 بعضها الى بعض كالأصوات المتقطعة التى تحس
 فى القائها جلية الطبل ودقات الطبول التى تجىء
 دقة أثر دقة لا يجمع بين هذه الدقات غير ذلك
 الرنين المختلف عن كل دقة ٠

يقول ابن سودون فى هذا المقام :

وقال من سيكاه ومن هذا الوزن

أيها الساقى بدا ضوء الصباح
 فى الجزيرة معصرة فيها قصب
 بعضـــــوره ويقشـــــور
 يعلموه جلاب وسكر شىء عجيب
 ما أثار كوفى السدور
 آه لو أنه يلاش مالو ثمن
 ما بقيت مقهـــــور

أنظر الشكر صحيح وأرجع أنا
 بقليب مكـــــور

يا عفليس روح واقنع بالنظر
 لا تكن طمـــــاع
 وأنظر البحر بأواجه الحذر

ما عليه منـــــاع (١)

عندما يقول ابن سودون هذا تحس أن كل
 مشطور كما سبق أن ذكرناه أشبه بدقات الطبول
 يصل رنينها الى المختلف عنها ٠٠ ثم أن الأشطار
 كما ترى قصيرة والمعانى موجزة وبعد هذا ترى
 أن الضرب يتميز بمطلع ، وهذا المطلع يتصدر
 القطعة ، هو لحن لأغنية مشهورة ذاع صيتها
 فسقطوعته على وزنها ولحنها فالقطعة فى نظرها
 مكونة من أشطار صدرها ما يطولان شيئا
 وعجزاهما يقصران عن الصدر ، وذلك لأن الوزن
 يفتضى السكته أو الوقفة وهذه السكته توجب
 القصر فى الختام ٠

غير أن السيكـا يلتزم فيها روى واحد أى أن
 العجز من نفس الروى كما ورد فى القطعة ٠

(١) المخطوط قره الناظر - لعل بن سودون البشيناوى ص ٦٩ ٠

مقام الأصبهان : (٢)

بعد ذلك يستخدم فى غير ذلك من الأغراض فى
والرثاء والغزل وغيرها .

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

مقام جيهركاه :

وهى مركبة من لفظين فارسين الأول (جيهار)
ومعناه أربعة (كاه) ومعناه مقام وقد احتفظ
ثلاثة (١) من هذه النغمات بأسمائها القديمة وهى
(الدوكاه) .

والسيكا والجهاركاه .

الأفراح تعزف هذا الضرب الموسيقى ويسمى
تحية القادم فمن يستمع الى تلك المقطوعة القصيرة
السريعة يجد فيها خفة ونشوة تكاد تفيض
فرحاً .

★ فهذا الضرب السريع الخفيفة المملوءة
نشوة . . وقد يأتى نادراً على الضد من الفرح
والغرض منها ربط التفاعيل بالفكر وبالموضوع
فقد استخدم فى النداء على الأحباب والفراق
والرثاء وفقد الحياة كما كان فى شعر ابن سودون
العابى وكان الغرض منه الخروج الى غير تلك
الفرحة بسرعته الخاطفة فى ربط الذهن .

يقول ابن سودون :

يا من قطع وصلوا عني (جهر كاه)

فناظر الوز الخصرة ، فيها خصرة يا بخت من
جاها بكرة ، بالبع خصرة يا خصرة يا فرح ذاك
بختو ، يشى أخو واختر ، يبقى عليه بسطو
صايم ، مثل البهايم ، ليت كان هنا لى دايم .

مقام رصد :

مقام المقامات الموسيقية وهى فى الأصل راسية
ولكن حرف فى النطق من الصاد الى السين
ويكتب كما ينطق ومعناها بالفارسية مستقيم
وتسمى النغمة الأولى وهو السلم الأساسى
للموسيقى العربية ويتألف من تنابع درجاتها
الصوتية الطبيعية وهو مقام كثير الاستعمال
لسهولة أدائه (١) .

مقام موسيقى نسب لمدينة أصفهان ببلاد
فارس (٣) وهذا المقام كما يبدو يعتمد على صفة
الروح والفرح ولا تزال موسيقى الأفراح الى اليوم
تعزف جذورا منه من حيث لا تدوى ولو دققنا
النظر قليلا نجد ان الموسيقى به وعدم انصراف
الفكر عنه ليكون الموضوع أقوى أغراض النفس
والصق بالقلب فيبقى مثالا حيا .

يقول ابن سودون :

وقال من أصفهان « صملو على من ظلمتة
الغمامة » .

دمياط الذى لك وصل ، ان حصل ، لوز
مقشر فى صحنين غسل ، قد نزل عشق المؤيز
غنوا ان جاء ، أكل منو ، وان راح شال عنو من
التقاء .

وقال :

يا بخت من كان زفتو بالنهار ، يا صغار
هذاك من بين الوليدات صار ، فى انتصار
راكب بيلارى ، مفكوك الأزرار ، شبه القمر
سارى عليه وقار .

نرى ابن سودون حريص على الا يطيل
الأشطار بل يوجزها ايجازا ليكون صكها للأسماع
قويا ووقعها فى الأنفس حقيقيا ولصوتها بالأذهان
غير عسير وهو يقصد من وراء هذا كله أن تخف
القطعة على الألسنة بعد ما خفت على القلوب
فتنطلق الألسنة جميعها بترتيلها وانشادها ،
وهذه هى غاية المنشد فى هذا الضرب فهو يقصد
أن يستخف الا نفس كلها حتى تغدومعه منشدة
مرتلة .

فبحور الشعر العربى كان أول كل بحر لغرض
بذاته فلتأخذ على سبيل المثال (بحر الرجز)
كان موضوعا على ألسنة حداة الأبل يرتجزون
لهابه تنشيطا لها فى سيرها . . فاذا بهذا البحر

(٢) فى المخطوط أصفهان وردت أصفهان طبقا لنطق العامة فى العصر المملوكى والأصل فيها أصفهان .

(٣) الموسيقى النظرية د . الحفنى ص ١٩٧ .

(١) الموسيقى النظرية د . محمد أحمد الحفنى ص ١١٢ .

(١) الموسيقى النظرية د . محمد أحمد الحفنى ص ١٣٥ .

وقال من رصده من عليش يا حبيب قلبي ترضى بالصدود :

وهذا الكلام	إذا جعت كل تشيع
وخل الكلام	مجبرب صحيح فاسمع
إذا جاء على باكر	فى صوب الغدا بادر
ويبدى السرور	فذا يشرح الخاطر
وأصبحت فى خضرة	وان بت فى خضرة
بشيط البحور	تمشيت على بكره
على ذا يدور	رأيت باطنين يدرك
تراها العيون	عجيبه خلقها الله

شعر ابن سودون بالدعابة والسخرية والتحامق
الأوضاع طبيعة شعراء عصره . . وطواعية
الأوزان بشعره وهذا ان توسعته فى تشكيل
الوزن توسيعا حرا لا قيود معه وهذا التوسع
الحر لا شك يفسر أمام القائل ما لا يفسحه
الوزن المقيد بعض الشيء .

بعد عرض جانب من شعر ابن سودون نجد
أن الكتاب قد أبدع فى مجال النثر ابداعه فى
الشعر فنجد نثره يعتمد على أسلوب الغلاة
والمفارقة على نحو ما فعل فى شعره وجاء أكثر
نثره باللهجة بين العامة والفصحى فقد قام فى
عصره بوظيفة الناقد الاجتماعى والسياسى
بالمحاث - الكاركتيرية المضحكة التى من شأنها
تقديم أكبر كم ممكن من التسلية والاضحاح
الهادف . فهو عبارة عن تخطيط حيث يحمل فى
طياته كل خصائص النكتة العلمية .

واضح من شعر ابن سودون سهولة أداء هذا
المقام بتكوين المقاطع القصيرة الخفيفة وعرض
ابن سودون الساخر وتندرته على الأمور البديهيّة
مثل الجعان إذا أكل يعلق بأن هذا الكلام يحترق
باستخدام الكلمات المستخدمة فى عمل الأحمية
والسحر عاكسا لصورة النية ومعتقداتها فالجعان
تأكل يشبع فهذا أمر يديهى ولكن الشاعر قصد
به السهل الممتنع مع هذه المجاعات والسحر
والشعوذة فالطعام صعب المنال واختار ابن
سودون اللحن المناسب للموضوع - اختيار
الموسيقى المحنك .

بعد عرض الألحان أى المقامات الموسيقية فى
شعر ابن سودون تخلص الى أنه على قدر كبير
ودراية بفن الموسيقى والطرب . . ولابد أنه ذو
صوت جميل بطوع الأوزان حسب أغراضه إذا
كانت حماسية تتبعها مرونة أغنى مرونة الوزن
والتلوين والتشكيل فى صورته المختلفة ويتميز



الزنانى خليفة

بطل كل المغارب والراوى الشعبى المصرى

د. أحمد شمس الدين الحجاجى

الزنانى خليفة (*) واحد من أهم أبطال السيرة الشعبية المسماة بالسيرة الهلالية فى قسمها الثالث المسمى بتغريبة بنى هلال وهو أهم قسم من أقسامها . فالسيرة فى فصولها الأولى قبل أن يبدأ أبو زيد الهلالي وأبناء أخيه الثلاثة مرعى ويحى ويونس زيارتهم الى تونس تمثل تمهيدا للحدث الأثير فيها وهى وقفة الهلالية على أبواب تونس يحاصرونها ويواجهون بطلها الكبير الزنانى خليفة فيقفون فى مواجهة معه مدة أربعة عشر عاما ، فالسيرة الهلالية دون هذا القسم لا تتكامل .

وقد استخدم الراوى الشعبى فى الأجزاء الأولى للسيرة عنصر الاثارة فى كشف أبطال الهلالية وعالمهم ليمهد بهذا الجزء وعندما يصل اليه يكون جمهور المستمعين قد تعرف الى عوالم السيرة وأبطالها ليقف مشدودا فى هذا القسم فى الريادة والتغريبة من هذه المواجهة بين عالم الهلالية وعالم الزناتة ، لذا فان السيرة الهلالية لا تتكامل دون هذا القسم لتصبح سيرة (١) وتفقد حركتها وحيويتها التى عرفت بها بين جمهور العامة فى مصر . وتفقد عناصر الاثارة فيها والتشويق دون بطلها الزنانى خليفة ، ذلك البطل الذى يقف على أبواب تونس مدافعا عن المغرب الكبير ضد هجمة الهلالية وأبطالها عليها . لذا سمى الراوى الشعبى هذا القسم خراب الجنان . وهذا البحث هو محاولة لقاء الضوء على هذا البطل وموقف الراوى الشعبى منه .

يبرز فى السيرة الهلالية عدة أبطال هم قادة الهلالية . تقسم مكاسب الحرب عليهم وهم أبو زيد الهلالي سلامة قائدها وحسن سلطانها ودياب سيد	بنى زغبة بدير قاضى العرب فزيدان الزغير حامى حمى البيض ، وقد يختلف هذا التحديد بين راو وآخر ولكن الرواة يجمعون على أن التجيب
---	---

(*) تنشر فى العدد القادم النصوص الشعرية الخاصة بالزنانى خليفة لعدد من الشعراء الشعبيين .

(١) انظر ، لقد حددت فى المقال الخاص « بالراوى والرواية فى السيرة الشعبية » مفهوم السيرة الشعبية بصورة أوضح

وفرت بينها وبين الملحة .

مجلة المأثورات الشعبية . قطر - السنة الرابعة ، العدد الخامس ، يوليو سنة ١٩٨٩ .



والبطل المعادى ليس بالضرورة بطلا متناقضا
 فى سلوكه مع البطل الأساسى فهو يملك كل
 مقومات البطولة وله من المعجبين من جمهور
 المستمعين عدد لا يقل عن عدد المعجبين بالبطل .
 والزنانى خليفة هو الممثل الواضح للبطل المعادى
 الذى اكتسب حب روايته وحب جمهور المستمعين ،
 فهو ليس مضادا للبطل من حيث وقفة كل منهما
 فى مواجهة الآخر دفاعا عما يراه كل منهما حقا
 وعدلا وخيرا . فأبو زيد بطل والزنانى خليفة
 بطل جعلتهما الظروف أعداء ، فهو ليس مضادا
 للبطل بالمعنى العام للبطولة وإنما فى وقفته
 المعادية للبطل . فالراوى الشعبى وجمهوره
 يدرك أن الزنانى خليفة ليس بطلا مضادا إذ أن
 البطل المضاد قد يكون محاربا وقد لا يكون
 وسواء أكان محاربا أم غير محارب فهو قد يلعب
 شخصية المحتال العدو . وشخصية المحتال تملك
 كل المقومات التى تجعل منه فى عرف الجمهور
 الشخص « النذل » وهذا ما لا يمكن أن يكونه
 الزنانى خليفة - إقارء لكتاب الله من صغره .
 فليس من المعقول أن يكون فى هذه السيرة مساويا

الهلالى القائم بين القيسية المثلة فى بنى هلال
 واليمينية المثلة فى بنى زغبة يقوده رجلان هما
 أبو زيد الهلالى ودياب الزغابى .

وقد امتلأت السيرة بأخبار المنافسة بين البطلين
 وقد جعلت أحداث الصراع من أبى زيد البطل
 الحقيقى للهلالية ولسيرة بنى هلال .

وفى المقابل يبرز فى السيرة الهلالية من
 زناتة (٢) الغرب خليفة ومعبد والعلام وهم
 لا يمثلون فى تجمعهم حلقا وإنما هم أبناء عم
 صليبية حتى أن بعض الرواة يجعلون من معبد
 أخا لخليفة .

وتجعل من العلام ابن أخى معبد . ومع ذلك
 فهناك صراع بين خليفة والعلام وقد تبدى فى
 هذا العالم ، عالم الغرب . الزنانى خليفة كبطل
 متفرد لهذا العالم . وتفردة بالبطولة فى زناتة
 يجعل منه البطل الزنانى المواجه للبطل الهلالى .
 فهو فى هذه المواجهة يصبح فى السيرة البطل
 المعادى لبطل السيرة أبى زيد الهلالى .

(٢) استخدمت « زناتة » بالفاء المربوطة وذلك لأن الشاعر الشعبى يحركها أحيانا فينطقها تاء .

لشخصية عقبة في سيرة ذات الهمة وجوان في سيرة الظاهر بيبرس أو سقرديس في سيرة سيف بن ذي يزن .

لذا فليس من السهل أن نستخدم مصطلح البطل المضاد على الزناتى خليفة وانما البطل المعادى لأن العداء هو صفة الحالة التى التقى عليها الزناتى مع أبى زيد . وهذه الحالة تجعل من الغريب أن يسمى أبو زيد بطلا وهو القادم لغزو تونس ولا يصبح الزناتى خليفة بطلا وهو المدافع عن أرضه وقومه وشرفه . وقسما الريادة والتغريبة فى السيرة يبينان أساسا على مواجهة أبى زيد للزناتى خليفة . الريادة هى التمهيد للصراع والتغريبة هى تازم هذا الصراع وارتفاع درجة حدته .

وقد اكتفت السيرة بالمواجهة العقلية بين البطلين فى الريادة بينما تمت المواجهة العسكرية بحدتها بينهما فى التغريبة .

يقدم الراوى الشعبى أبا زيد الهلالي سلامة فى الفصول السابقة على التغريبة بما يكشف عن حبه وتعصبه له على جميع أبطال بنى هلال ويسبغ عليه الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع بطل لسيرة كبيرة مثل هذه السيرة .

وحين تتم المواجهة بين البطلين يعود الشاعر الشعبى ليخلع على الزناتى خليفة الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع قائد عظيم مثله . فهو كما تروى الدرة المنيعة . أنه

أبوياء مدكور بن شمع بن حمير

ابن مدكور بن شمع بن حمير

يقرا كلام الله واحنا صغارها

وتغير رواية عوض الله عبد الجليل نسبته هذه فتجعل من « مدكور » جدا له وليس أباه . وتحدد أباه بأنه « مهران » فهو « خليفة بن مهران ابن مدكور » وهو عند جميع الرواة قائد الغرب الحاكم على قلاعها الأربعة عشر . ويشمل الغرب عند الراوى الشعبى وادى الغضا وأرض العويجة والمرجة الحضراء وقابس والقلعة وسرت والقيروان وفاس ومكناس ومراكش وزواوة وتوزر وطنجة والأندلس . أى أن الغرب كان يعنى ما نعرفه

اليوم بالمغرب الكبير وقد تزيد مساحته عند بعض الرواة ليصبح الأرض الممتدة من غرب شاطئ النيل ، لذا تتعدد صيغه فمرة يذكر مفردا « غرب » ومرة أخرى يذكر جمع تكسير على وزن فعول فيصبح « غروب » وتجمع فعول نفسها جمع مؤنث سالم للدلالة على الاتساع فتصبح « غروبات » ومرة تجمع صيغة منتهى الجموع على وزن مفاعل فتصبح « مغارب » . يذكر الزناتى خليفة فى معرض الفخر بنفسه كما يروى جابر أبو حسين .

انا فارس الغرب بسلاح

انا ابن مدكور انا ابن حمير

انا ابن فارس الغروب انا الزناتى

طير النيا بصوته خير

على العدو أجرد زناتى

فالراوى الشعبى يحدد للزناتى خليفة نسبة فهو من قبيلة عريقة لا تقل عن قبيلة بنى هلال ، فاذا كان أبو زيد الهلالي من خير هلال خير القيسية فان الزناتى خليفة من خير الزناتة وهى خير حمير اليمنية .

والراوى الشعبى المصرى فى جنوب مصر لا ينطق حمير بالميم وانما يستبدلها بالنون فتنتطق حمير . وقد يستبدلها بحمر « اليمن » . والشاعر الشعبى لا يكتفى أحدا باسم قبيلته الزناتة سواء فاذا قيل الزناتى فانما يعنى به خليفة ، لم يشاركه فى هذه الكنية أحد من أهله فى الوقت الذى اشترك حسن مع أبى زيد فى كنيته بالهلالي فيقال الهلالي أبو زيد وقد يقال الهلالي حسن .

أما نسبته الى حمير فقد اشترك فيها مع دياب الزغابى . فالسيرة تجعل من زناتة حميرية كما تجعل من دياب حميريا . وتجعل أيضا قرابة قريبة بينهما فهما أبناء عمومة . كانوا يسكنون معا اليمن ، وقد قتل خليفة الكثير منهم فأصبح بينهم دم وثأر ، ولكنهم عجزوا عن النيل منه فلجأوا الى الهلالين ليقوموا فى جوارهم ويصبحوا من تجمعهم ، لهم ما للهلالين وعليهم ما عليهم ، تزوجوا فيما بينهم . فأم دياب هلالية ، وكذلك أم زيدان كما تزوج منهم أبو زيد وحسن السلطان .

وليس فى ثقافة الشاعر الشعبى ولا جمهوره

أحدهما بلدغة ثعبان والآخر قتله عبيد الزناتى خليفة .

لذا فان أبا زيد حين يعود الى الهلالية يكون لديه دافع قوى للعودة اما للثأر من الزناتى أو لتخليص ابنا أخته ، فيقوم بتعبئة الهلالية لهذه الحرب ، التى لم يكن أحد من الهلالية يتصور أنها ستطول .

وكان على الهلاليين أن يحلوا المعادلة الصعبة فى حلفهم فالزناتية يمنية والزغابة وهم فرع هام فى التحالف الهلالى يمنية وكان عليهم أن يبعدوا قائد الزغابى عن هذه المعركة خوفا من أن يحن الدم الى الدم فيتجمع الزغابى مع أبناء عمهم الزناتة ، ويتحدوا فى مواجهة الهلاليين وهناك اقترحت الجازية وهى العقل الموجه فى هذه الحرب أن يبقى دياب فى وادى الغضا وبر الغلامس ، وأرض العويجة الخضراء (ليبيا) بعيدا عن المعركة فى تونس يعرى ابلهم ويحميها . فطلب السلطان حسن منه :

**دياب يا أمير زغبي اليوم هم بنا
وارع لنا المال واحميه من الديب**

**وادی الغبار والغيايين اقصدوه عدا
فى ست آلاف عوج كالعواقب**

**وامكنوا فيه شهرين متتابعه
حتى تبرد لتونس وبلاد المغارب
(التغريبية ص ٢١٨)**

وكانت الخطة أن يقتل الهلالية أبطال تونس ثم يستدعوا ديابا فى اللحظة المناسبة ليقتل الزناتى خليفة فقد كان فى قدره أن يموت بيد دياب .

**تملك مداينها ونقتل فوارسها
أما الزناتى فتركه الى الديب**

وعدها دياب اهانة له فقرر ألا يعود اليهم حين يستدعوه . وجلس فى مكانه منتظرا هذه الدعوة ليذهب الهلاليون قوة متحدة ليواجهوا الزناتى خليفة . قدمت السيرة الشعبية صورة فريدة للزناتى خليفة . لقد كان الرجل وحيدا فى عالم قد فسد فهو العالم الحافظ لكتاب الله . لم يتسر بامرأة قط ولم يترك ظهر فرسه ، ولم ير أحد أسنانه مبتسما ، لا ينام حتى يكون قد جاب

تناقض فى أن يكون خليفة زناتيا وأن يكون فى الوقت نفسه حميريا . فهو لم يرد زناتة وحدها من قبائل المغرب الى اليمن وانما رد جميع قبائلها . وجمهور كبير من سكان صعيد مصر وهم من جمهور السيرة ترد نسبته الى المغرب مثل قبائل الهوارة ، التى كثيرا ما ترد نسبتها الى الأصل الأول وهو حمير اليمن ، وكثير من القبائل المنتشرة على شاطئ النيل الغربى فى المنطقة الممتدة من الجنوب الغربى للأقصر حتى مدينة اسنا ينسبون الى الزناتى خليفة والى عرب اليمن .

**وعبد السلام حامد أحد رواة الهلالية وعشاقها
يروى لى أن قرية البيضاء جنوب الأقصر هى قرية
محمود البيضاء ابن عم الزناتى خليفة الذى لجأ
اليه أيتام بنى هلال . ومع أن روايات أخرى
تجعله سلطانا على مكناس فهو لا يرى تعارضا أن
يكون حاكما على مكناس وفى الوقت نفسه أن
يكون من قرية البيضاء .**

وتذكر السيرة أن الزناتى خليفة لم يتولى حكم تونس وراثه وانما أخذه عن الأشراف . فهو قد هاجر اليها من اليمن وقد كان يحكمها الشريف جبر القريشى . وقد دبر الزناتى مؤامرة عليه ، ففى يوم جمعة ساعة الصلاة اقتحم مسجد تونس ، وقتل أشرافها ، وهم يصلون ، فهرب حاكمها يستنجد بالهلاليين الذين أرسلوا بدورهم أبا زيد ليستطلع لهم أخبار تونس . فالهلاليون لم يذهبوا لأخذ تونس عنوة وانما كان لهم سبب شرعى فى ذهابهم اليها ، فقد استدعاهم أميرها المطرود . ولم يكن أبو زيد يرغب فى الذهاب اليها ، الا أن الجازية كعادتها معه قامت بشوريطه فى هذه المهمة الاستطلاعية فأخذ معه أبناء أخته مرعى ويحيى ويونس . وهنا تتعدد الروايات لتعطى للهلالية سببا شرعيا فى العودة الى تونس .

يذكر النص المطبوع للتغريبية وكذلك رواية فتحى سليمان ، ورواية على الوهيدى والسيد حواس وهم من أبناء الدلتا - أن أبناء أخت أبي زيد الهلالي الثلاثة استبقوا فى تونس أسرى للزناتى ، أما رواية السيرة فى الصعيد فتجمع على أن عزيزة بنت معبد السلطان قد استبقت يونس أسيرا لديها أما يحيى ومرعى فقد ماتا حيث قتل

مدينة تونس متجسسا أخبارها • تصوره السيرة بصورة شيخ بلد مخلص في قرية مصرية • كان الصورة النقية الوحيدة في عالمه في مجتمع فاسد ، فمعبد يحب ابنته واليه يشير الشاعر عوض الله عبد الجليل في روايته :

« الرجل اللي يحب بنته • موته أخير من حياته •

والعلام ابن عمه غارق في حب الجاز ، يصفه الزناتي بأنه يقف أمامها « زى الخروف الجاز » أى مقصوص الشعر تصنع به ما تشاء فهو بطل وحيد في مجتمع مرفه في مواجهة عرب رحل خشنين تقودهم رغبة واهية في الثأر وطمع قوى في بلاد الغرب وخير الغرب • وكانت وقفتهم التي لا بد منها على أسوار تونس ليواجهوا سيد الغرب الزناتي خليفة •

ولقد ربط بعض الرواة الزناتي خليفة بالأسطورة برباط وثيق ، فعلى الرغم من أن ميلاد هذا البطل يكاد يكون مجهولا ، اذ فيما يبدو أن هناك أجزاء من السيرة المرتبطة بميلاده قد ضاع دون تدوين وبقيت بعض آثاره في أحاديث الرواة عنه ومعتقدات جمهور السيرة حوله • فوقفه هذا البطل الفريدة في مواجهة التحالف الهلالي تحتاج الى تفسير • وأحد هذه التفسيرات هو تفسير أسطوري ، فالزناتي خليفة من أب زناتي وأم جنية (الهلالية ص ١٩١) •

ومع أن هذا التفسير ليس شائعا عند كثير من الرواة فإن معظم روايات السيرة في الصعيد باستثناء رواية جابر أبو حسين والشعراء الذين تتلمذوا على يديه يروون أن الزناتي خليفة ولد مختلفا عن البشر في أن صدره بلا ضلوع وإنما هو كتلة واحدة من العظم يشبهها باللوح ويروى عوض الله عبد الجليل والنادي عثمان في وصف الزناتي خليفة :

« أبو ضلع واحد كما اللوح جرحه يطيب ع الندى »

ومع ذلك فالسيرة في كل رواياتها تميزه عن أبي زيد بأنه لم يستخدم قوة في حربه غير قوته كائنسان فهو لم يستخدم لولبا مطلسدا ولم يتبعه جن كما تبع أبي زيد وإنما اعتمد على ذراعه وقوته في كل حروبه • وكان عقلايا يحلم الحلم الذي يحذره مما سيحدث ، فلا يبالي بل لا يؤمن به • ورفض حلم ابنته سعدى الذي يندره بنهايته وسقوط المغرب وعدما من أضغاث الأحلام • رفض أحلامه المزعجة التي كانت تنذر بالنهاية • ورفض ما يقوله الرمل عن نهايته • وكان كمن يحارب في دائرة يحاصره فيها قدره الذي لم يكن صانعه ، كما أن الهلاليين لم يكونوا صناعه • وكان خليفة يتميز أمام جمهوره بنقطة ضعف تجعل جمهوره يعطف عليه ، ويشفق مما يحدث له ، ويعجب به وهو يواجه أبطال بني هلال وسيدهم أبا زيد نفسه ، لقد كان الزناتي حين وقفوا يواجهونه على أبواب تونس في نهاية العمر في سن الثمانين التي كثيرا ما لا يطمع بعدها في حياة بينما كان أبطال بني هلال أبو زيد وحسن وزيدان وبدير ثم دياب في اكتمال شبابهم ورجولتهم • كان خليفة يعرف ذلك ويشعر بعبء الشيخوخة عليه • ولقد عبر لابنته سعدى (٣) عن هذا الألم فلو أنهم جاءوا له في سن العشرين أو الأربعين أو حتى سن الستين لكان له شأن معهم لدمرهم ودمر نساءهم الا أنهم جاءوا له في هذه السن • ولم يعد يخفي كبره على أحد حتى انه عجز عن السيطرة على أهله، فهو كلما يشور عليهم بمشورة يخالفونه فيها كما يروى النادي عثمان :

الا جوني في سن تمانين • بعد الكبر ما فاح من عيوني ولاد عمى الدينين اشور شورتي يخلفوني

ولقد فهمت ابنته سعدى ألمه فحاولت أن تخفف عنه هذا الألم فتذكر له أنه البطل صاحب الفرس المشهورة ، يخشاه جميع الأبطال • ومع ذلك فهي تبكي لأنها تعرف حقيقة هم أبيها كما يروى النادي :

(٣) اختلف موقف رواة السيرة من سعدى ففي الدلتا تبدو خائفة لا يبيها فقد أحبت مرعى وتسببت في حضور الهلالية الى تونس وهذا يتفق مع ما تذكره مدونات السيرة المطبوعة في النغربية وفي الدرة البهية وفي السيرة الحجازية • أما الراوى الشعبي في الصعيد فيجعل منها الابنة الوفية لا يبيها التي كانت قريبة منه طوال مدة صراعه مع الهلالية •

وعموم الأسوده القوادم كلها فاهماك
 نيك فرس يا خليفه وسط الخيل جراهه
 حمرا سلاله مشتقرا لها الرايه
 وادينى بتك بكايه ونعايه
 تبكى لمن يا خليفه يساعذك فى هماك

هذا الألم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى
 السيرة وجمهورها للأساسة التى يعيشها خليفة
 فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجماعة
 وليس من خارجها وهى سيرة يرويها الأحفاد ،
 ويسمعيها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سيرة
 سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمة
 والظاهر بيمرس فليس لأبطال هذه السير
 استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى
 هلال هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب
 البطل الزناتى خليفة . وقد يوجه الجمهور الراوى
 اذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة
 فى قرية المطاعة فى المنطقة ما بين الأقصر واسنا
 وأن خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده
 أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفه نادم يا قمصان
 سود الليالى تعيبك
 يافطيس ياشراية المال
 راح فىن أبو زيد سيدك
 فرد عليه قمصان :
 أبو زيد سيدى مالك بيه
 يابو العمامة النضيفه
 ال كان على الحرب خليه
 انا كفوكم يا خليفه

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليوقف استمرار
 الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب
 العبد سيده . ودار حوار بين الراوى والمستمع
 حاول فيه أن يبين له أن أبى زيد نازل داهش
 العبد ، ولكن الرجل لم يقتنم ، فلينازل أبو زيد
 من يشاء أما خليفة فلا . فغير منازلة خليفة
 لأبى قمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة
 يسقط فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلال . فلم

زيد الهلال طوال هذه السنوات ، وحتى لا يصاب
 الجمهور بالملل وترتفع حرارة الانتارة تتعدد فصول
 التغريبة فتروى فصول خاصة بأبى زيد مثل
 فصل داهش وفصل برطوم وفصل اليهودى
 والحرة وفصول خاصة بخليفة مثل فصل أولاد
 هولة .

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد
 تزيد وقد تنقص . وفى كل ذلك يقف الزناتى
 قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطلهم أبى زيد .
 وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن
 هذا الإعجاب بين البطل العجوز والبطل الشباب .
 لقد وصف الزناتى احساسه نحو أبى زيد بدقة .

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو يحدث
 ابنه بأنه يتصور « أبى زيد » زورقا فاذا به يجده
 سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه أصبح فى
 يده كطفل تلاعبه جدته . وأخذ يقارن بين ضربه
 للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر فى الحجر
 أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال .

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما
 أقل الدواء لها . حربته بيضاء فى حديثها أما
 حربة أبى زيد فهى تلمع كالنار .

أنا جعلت القليد أبو زيد مركب صغيره .
 تربه يابنتى سفينه أنا عمت فى جوارها .
 هزنى من الزرادية حسيت بروحى ضاعت
 وقعت مكانها .

هزنى من الزرادية شبه جده تجلع فى ذرارى
 عيالها .

أنا حربتى ناقره فى حجر .
 أما حربة الأمير أبو زيد متعته فى جبالها .
 أنا حربتى وصفولها دوا .
 أما حربة أبو زيد قليلا دوالها .
 أنا حربتى بيضة زى اللبن .
 أما حربة القليد أبو زيد تشلع نيرانها .
 يابا محدش فى الكلام فهماك
 (فاهمك)

أنا خاطرى أزور النبى فى هماك
 (فيها مكة)

يكن القتل هنا مبارزة وانما ضرب مثل ضرب
السياط .

خليفه زعل وكلاح (كلج)

- قال يرحلوا من بلادى .
- أبو ضلع واحد كما اللوح .
- فى الحال سحبت البولادى .
- خليفه سحبت المسقط .
- أبو شال ع القرن مايل .
- زعل فيهم وسقط .
- قتل ثلاثين من عرب الهلايل .

هذا البطل العجوز كان أول من أدرك أن بنى
هلال قد قدموا اليه . . فان الحيوانات البرية حين
أحسنت بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغرب .
فأصبح الصيد سهلا بعد ما كان الجهد يأخذ من
الصيداء قبل أن يصطاد غزاله . ذهبت الأخبار الى
خليفه تخبره بالخبر السعيد . فما كان من الرجل
الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا بالصيد
فوراءه المتاعب . كما يروى نور الدين حماد :

خليفه راح الأخبار

يا خليفه آف على حيلك

افرح يا بن مهران .

الصيد آتانا لحد البيبان .

الى كان يصيد غزاله .

دلوك صاد تسعين .

قال متفرحوش بالصيد .

ده آخر الصيد تعب ياوطاش (عبيد) .

ويستمر البطل العجوز فى الحرب أربعة عشر
عاما وهو يقف على أسوار تونس بوابه الغرب
مدافعا عنها وعن الغرب كله فان تونس اذا سقطت
سقط الغرب كله فى يد الهلالين فهى بوابه
الغرب .

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفه وبين أبى
نعمت علاقة الحب والكراهه فى قلب الزناتى
فهو يكرهه لأنه عدوه ويحبه فهو البطل الذى
كشف له عن عجزه . ويكرهه كما تكره الحرة
الدنس فى شرفها يكرهه كما تكره الفاجر عوالى
رجالها ، ولقد كان أدق تعبير عن الحب والكراهه

ما يذكره من أنه يحبه حب الناقة لفصيلها ،
ويكرهه كره الناقة لفراق فصيلها . لقد كان
يتمنى أن يكون أبو زيد ابنه أو أخاه أو ابن عمه
أو من أقربائه ، ويحدد الزناتى ماذا يمكن أن
يصنع بهذه العلاقة لو أنها تمت ، لكان يمتلك
الدنيا ويعارك العالم .

• أنا أحب أبو زيد يابتي واكرهه .

• كما الحرة متجيش الدنس فى عزالها .

• أنا أحب أبو زيد يابتي واكرهه .

• كما الفاجر متكره عوالى رجالها .

• أنا أحب أبو زيد يابتي واكرهه .

• كما الناقة متجيش فراق عيالها .

• أحب أبو زيد يكون أخويا ولا بن عمى

والا من أعز قرايى .

• كنت أقسم الدنيا وأعارك قبائنها .

ولم يكن احساس أبى زيد به بأقل من احساس
خليفه به . لقد كان يحترمه ويجلسه ويقدره ،
أسقطه أكثر من مرة من على فرسه فكان يرفعه
بيده ليضعه عليها كان يناديه بأحسن الألقاب
حتى وخليفه يناديه بأسوأها فهو يصفه بأنه حامى
الصبايا ، وقارى حروف الهجايه وهو الغندور
أبو شرف على زعيم العرب وحامى حماه ، الغالب
دائما .

قال أبو زيد :

• يا عم خليفه صباح الخير .

• يا قارى حروف الهجايه .

• يا غندور يا بوتنازين

• يا حامى الصبايا .

• يلى حاميتها شمال ويمين .

• صباح الخير يا زعيم الغروب .

• يلى فى الحرب عمرك ما تصبح مغلوب

لقد رأى فيه الهلالى صورة الأب الذى يتمناه .
فهو لم يعيش مع أبيه ولم يره كما رأى الزناتى
خليفه . لقد عاش معه عن قرب محاربا أربعه
عشر عاما بطول المعركة ، واحساسه به يعمق .
يريد أن يعيش كأب ويريد أن يموت . ويريد
ربما أن يموت كأب ولا أريد هنا أن آخذ موقف

« اتورانك » بأن الاسطورة قد تحول العذر للفرد أن يشور على الأب . (the myth "p. 85")

فهل هذه ثورة على الأب أم أنها حب للذات وحب للأب أيضا ؟ ألم يكن موت الزناتى خيرا له من هذا العذاب ؟ ربما لا . ولكن أليس موته هو فى تصور الهلالى نهاية لهذا الصراع وبداية لمجد جديد له ؟ على أية حال كان لابد أن يموت واحد منهما اما أن يموت الهلالى فينتصر الزناتى ويحفظ الغرب من الهلالية واما أن يموت الزناتى فينتصر الهلالية ويسقط الغرب .

لقد كان القدر فى صف الهلالية فقد كتب على الزناتى أن يموت تحت أسوار تونس يسقى أرضه من دماؤها . ولم يكن الراوى الشعبى ليمنع من ذلك فالجمهور يالم لوفاة الزناتى ولكنه يعرف أن الموت حق . والمهم هو كيف يموت الزناتى ؟ الجمهور لا يرضى أن يموت حتف أنفه . ونص السيرة يسقط لو مات حتف أنفه ولا يصبح قيمة فنية مؤثرة فى الجمهور فان على الزناتى أن يموت بطلا شهيدا لفروسيته ولأرضه والسيرة تحسب حسابا لذلك . ولكن من يقتل الزناتى خليفة . انه بالتاكيد ليس أبو زيد الهلالي . وهذا كسر للقاعدة العامة من أن البطل يقتله عدوه . ولقد كان لهذا الكسر مبررات ، مبرر فنى ومبرر اجتماعى .

والمبرر الفنى يتصل ببينة السيرة . فلو أن « أبا زيد » قتل الزناتى خليفة لشوهت صورة البطل ولخسر الكثير من محبيه فالجمهور يريد أن يحب « أبا زيد » وخليفة ويريد أن يحبه وخليفة ميتا . هذا فضلا عن قتل أبى زيد لخليفة لا يعد بطولة منه ويصبح اطالة السيرة بعد لقائه الأول بخليفة لا تأثير له على نفسية الجمهور الذى يزداد اعجابا بعلاقة البطلين المتقاتلين فقتله على يد أبى زيد سقطة لا يريد الشاعر والجمهور أن يوقعه فيها وهنا يجعل هذه السقطة تقع على عاتق دياب . فجمهور السيرة مختلف العواطف تجاهه البعض يحبه والبعض الآخر يكرهه . من يحبونه يحبون عنفه ولا عاطفته فى رؤية الأمور التى تصل به الى حد الخسة ، وبالذات فى علاقته بأبى

زيد وبنى هلال . واذا كان دياب كذلك فليتحمل عبء تبعة قتل الزناتى خليفة وليبرأ منها أبو زيد . هذا فضلا عن أن قتله للزناتى وهو الذى بعد عن المعركة طويلا ليأخذ مكاسب من الغرب تفوق المكاسب التى حصل عليها حسن السلطان وأبو زيد مجتمعين وهذا هو ما يخلق احساسا بالتوتر المتجدد فى كل مرة تروى فيها السيرة ، فان عجائب السيرة هى عجائب الحياة ، أن يحصل على مكاسب النصر من لم يصنع النصر بيده انما كان القدر هو المرتب له هذا الانتصار . التناقض بين الفعل والكسب هو نفسه التناقض بين الشر ومكاسبه المادية الكثيرة وبين الخير ومكاسبه المادية المحدودة . وهذا فى حد ذاته مؤثر على بنية القصة نفسه فنيا .

أما المبرر الاجتماعى فيرد الى أن كثير من جمهور السيرة مرتبط باليمينية أو القيسية . وقتل أبى زيد للزناتى يجعل التيارات حية لا تنتهى . وهنا فلابد أن يكون القاتل شخصا

له علاقة دم بالزناتى خليفة . أى أن يكون يمينيا ، أى تكون المعادلة : يمينيا يقتل يمينيا فهى مشكلة بين أبناء العم ، وقد يكون لذلك تأثير وقد لا يكون ولكنها بالتأكيد لن تكون مشكلة الأحفاد . ففى قتال أبناء العم يخرج قيسية الجنوب نظيفو الأيدي من دم الزناتى خليفة وما صنعه الهلالى فى الزناتة . وما صنعه خليفة فى الهلالين قد تم بتعادل بين الطرفين فلا دم هنا ويبقى الدم حين يكون القاتل هو أبو زيد أو الزناتى خليفة .

وهذا ما تجاوزه السيرة وتخطته بجعلها ديابا هو قاتل الزناتى خليفة . وهنا تصبح للسيرة متعتها الفنية بأحداثها ومتعتها الاجتماعية بتعليمها للجمهور أخلاق الفارس وأحلامه .

وتأتى لحظة نهاية البطل حين يعلن الرمل أن ساعة الزناتى خليفة قد اقتربت . ويعلم الهلاليون أن ديابا لن يحضر بسهولة . لقد قتل البطل العجوز من أبطال هلال وزغبة الكثير حتى ان السيرة المدونة تذكر أنه قتل من أبطالهم تسعين . وبالتأكيد فان هذا العدد يدل على كثرة

من قتل منهم على يد الزناتى (٤) فانه ساعة اقتراب نهايته لم يكن قد بقى من أبطال بنى هلال الذين قادوا الحملة ضد الزناتى سوى أبى زيد وحسن السلطان وغانم ودياب وزيدان الذى تذكر بعض الروايات أنه قتل قبل مقتل خليفة . ومع ذلك فلم يتأثر دياب وأصر على عدم العودة الى بنى هلال وتدخل الجازية هذه المرة لتدفعه للحضور بأن توعد بدفع الخفاجى عامر صديق دياب - الى محاربة خليفة وهى تعلم أنه أعجز من أن يقف أمامه . وفعلا يسقط الخفاجى قتيلا . تصور السيرة مقتله فى فصل مأساوى من أمتع فصولها .

ولقد أرسلت دواية بنت الخفاجى عامر فى التفرغية المدونة اليه رسالة وضعت فيها شعرها المخصوص . وكذلك قصت ابنته شعرها ووضعت فى رسالة اليه (ص ٢٥٩) وسحبت الجازية براقع خمسة وتسعين صببة من صبايا الزغابى وهلال . وقد كتب على كل برقع اسم صاحبه واسم زوجها وأخيها وابن عمها ممن قتلهم الزناتى (الدرة المنيفة ص ٦) .

وحضر دياب أخيرا وقد ذهب اليه والده يحمل وعدا بالثمن الذى سيدفعه الهلالية له بعد قتله لخليفة . وكان الوعد هو أرض المغرب . ويبدو الأمر وكأن ديابا الشهاب يحتل مكان الزناتى العجوز . طقس التغير والوراثة آكان ذلك ليمنح دياب قوة الزناتى (٥) ؟ لم يكن دياب فى حاجة الى ذلك فهو قادر بتكوينه على أن يمتص الغرب من قبائل بنى هلال وبالتأكيد فان الوريث لعرشى الغرب من يقتل الزناتى خليفة . فالعرش لقاتل خليفة .

لقد عاد دياب وهو يصرخ بالنارات الخفاجى ، ترسمه رواية جابر أبو حسين بصورة الأسد القادم ليلتهم فريسته .

وقد ركب فرسته الخضراء فأصبح كأنه برج مشيد ماله أبواب وقد برم شواربه فبدت وكأنها قادرة على حمل صقر :

وصلنا وجدنا دياب على ظهر خضرا .

كبرج مشيد ماله أبواب .

شنبين مبرومين يحملوا الصقر اذا وقف .

وعلى رأسه خوذة يمانية عليها عمامة أخرى أطرافها وغطى كتفه بازار أنيق ، وبداية من الحرير الهندى المذهب . أشقر الوجه جميل الصورة سباحان من وهبه الجمال .

خوذه يمانية ما رأيت مثالا .

متلا جمالك يا أمير دياب .

والشمال كلفه بكل حساب .

لقد فرح الهلالي به واستعدوا فقد حان حيز الزناتى وتصور رواية عوض الله قدرة دياب على الحرب ، انه كالنار المشتعلة اللهب .

« حرب دياب يزيد لهيان » .

ولم تكن المعركة سهلة كما تصورها دياب فقد استمرت الحرب بينهما حوالى ثلاثة شهور . قتل فيها أبطال وأبطال وبرى النادى عثمان أن ديابا جرح فى كعبه ، فشك أبو زيد فى الرمل وصدقه ، فخليفة ما زال قويا وقادرا حتى عي طعن دياب الذى لم تنهكه الحرب كما أنهكتهم جميعا . فأرسلوا للأطباء ليعالجوا ديابا .

والطباة تيجي وتروح وسط عرب الجمال .

وابدى يقول الأمير أبو زيد .

أمال ياك الرمل علينا كداب .

ما هو ده الأمير دياب .

الى يكتل الزناتى خليفة .

يفشل أيضا دياب فى قتل خليفة فقد كان خليفة يحارب بنى سراديب . فرسه تستطيع أن تقفز عليها أما فرس دياب فتعجز فهي لم تدرب على قفز السراديب . فبأخذها أبو زيد ليعلمه حرب السراديب وحين يتم تعلمها يكون الأوان قد آن لمقتل خليفة .

(٤) يذكر عبد الحميد يونس : « الرقم تسعة كما هو معروف من الأرقام المستقرة منذ عهد حميد » وهو رقم على أية حال يدل على الكثرة بكل مشتقاته .

وقد ذكر أن جيش الهلالية كان أربع تسعينات ألف كما أن الزناتى قتل تسعين من كبارهم . (الهلالية ص ١٨٤) .

(٥) هناك فصل هام فى هذا الصدد فى كتاب شكوى محمد عباد « البطل فى الأدب والأساطير » ، حتى سم افترض

الاخلاف منه فى التاريخ (ص ١١٤ - ١٣٥) .

ولقد ضرب الهلالي سلامة تحت الرمل فكرر
الرمل المقولة بأن ديابا سيقتل خليفة وزاد عليها
بأن شفاء دياب يكون على يد حرزة اليهودى سمعان
فيذهب اليه أبو زيد ليحضرها له ويشفى دياب
لنعود الحرب من جديد بينه وبين الزناني خليفة .
وتأتى لحظة الحسم تصور الدرة المنيفة خليفة
بصورة العابد فهو قبل أن تدق طبول الحرب يصلى
فرضه ويختم ورده ثم يقطر بعدها فيدق طبول
الحرب (ص ٤٩) ثم سيطر حصان الزناني تنيلا
ومن بعده سيطرت الخضراء فرس ديب قتيله ولم
يبق الا ان يموت الزناني .

وتصور رواية جابر أبو حسين هذه اللحظة
لتولد الاحساس بنهاية الزناني فقد جاء الزناني
فى يوم الخميس الى الميدان بعد ان جمع رجاله
وفد استعد استعداد من يستهين ببيع عمره
فدانت المفاجأة فقد وجد الزغابى اليوم قد سبوه
الى ميدان الحرب وامتلكوا المكان وعلى راسهم
دياب .

لنى الميدان عمران .

وجد دياب عرب الزغابى .

قبل المصادم كنوا المكان .

كان دياب قذبة زغابى .

فتعجب خليفة فهو ينف فى مواجهة الهلالية
والزغابى اربع عشرة سنة لم يسبقه الى الميدان
فارس كان دائما هو السابق وقد تحول هذا الى
أسلوب فى حياة البطل .

خليفة قال له : أشهعنا انهزده .

أربتنا شر سنة وأنا أجيبكم .

وهيه انهربان وارده .

مضدش اتى نبطى فيكم ألا انهزده .

فرد عليه دياب ليخبره ان لحظة كانت فالיום
هو اليوم الذى أخبر به الرمل . فهو لهذا السبب
باتى متأخرا فيسخر منه خليفة ويتهمة بالكذب
ويتهم الرمل بالكذب فلا أحد يدري ماذا يصيبه
يبدو خليفة معتزا مرفوع الرأس أمام فارس مثل
دياب وأمام دعوى الرمل . فان الايمان بالرمل
هو نسيان لأمر الله ، فالعمر بيد الله . .

انهزده انا عليه الرمل قال .

رايح أغدرك يا زناتى .

قال والله انت كذاب وانرمل كذاب .

ولا تعرف الى يصيبك .

يا مجنون عقلك فى رأسك يا كذاب .

ليه تنسى يا واد أمر سيدك .

أنا عمرى فى يد الله .

ويقف الزناني فارس الحرب موقف فارس
الفكر العقلانى الذى يسائل عدوه ان كان بيده
أدلة على ما يقول من أنه سييموت اليوم وان دياب
سيعيش وينام على فراش وثير .

هل عندك بهوتى أدته ؟ .

وعشتم على فرس ناعم .

وتستمر المجادلة بينهما وينتهيان الى اتفاق
يحاول فيه أن منهما أن يثبت صحته اعتداده .
فالزناتى يخبره بأنه لو فرض ولم يركب الخرب
هل كان سييموت ، وهل يصدق رمله ؟ يرد عليه
بأن ناره سياسى به الى الميدان ، فطرب منه خليفة
بيوفد له نسب دعوى الرمل ألا ينزل الخرب الا اذا
ناداه باسمه وقد عزم خليفة الا يتأديه اليوم ليؤد
له صدقه وافهم دياب أنه لن ينزل الخرب الا اذا
ناداه وركن رمله وتركه .

دياب قسم له ولهم بالايمان .

يا خليفة يا سبع جيلك .

والله انلى ما ندهتني باسمى وبان .

لا أنزل الخرب ولا أجيلك .

وركنز على الرمح بيده وتركه معاه .

يحاول الراوى أن يبين بعد ذلك ان خليفة كان
يلعب مع دياب لعبة سياسية فهو فعلا لا يؤمن
بالرمل ولكنه وجد الزغابى خلف دياب كثر
فأراد أن يعزلهم عنه وهنا أخذ خليفة يضرب فى
الزغابى ضرب بطل جسور ويلقى بهم كأنهم خرق
مزقة وقد أسكره فعله .

سكر ولد مذكور بلا كيف .

ونزل قتل فى الخلاق .

سكر فى الزغابى بلا كيف .

عساكر كانها خلاق .

الحوت ، وكأنها أهوال القيامة من شدتها فلنسوء
يبكين وعموم الرجال الذين يرافسون هول هذه
المعركة يجضون من ألم مشاهدتها .

- يا سلام لما ناحت العين
- ما عرفوا خراب من عمار
- البيض قالت يا كسرى
- بقى العمل على غير لائق
- يا مولاي أجبر بكسرى
- جضت عموم الخلايق
- تبكى الولايا ورا دول

ولما كان القدر لابد أن تنفذ إرادته على من
يعلم ومن لا يعلم به فالسيرة لا تجعل ديابا قادرا
على تحطيم البطل العجوز بمفرده وإنما تساعده
قوى خارجية . ليس فى مقدور الزناتى أن يردّها
كانت هذه القوة متمركزة فى حصانه فقد كان هذا
الفرس واحدا من معالم الزناتى . مدرب قادر
يخوض به الحروب فلا يخونه فى حركة أو سك
واذ بهذا الحصان الآن يطلب فرس دياب فلا يصعب
مطيعا لسيد ، ويمكن ديابا منه بينما هما يتقابلان
فى تداخل كما تتقابل الرياح والنسيم ، وهن
طمع الحصان فى الكحيلة :

- هجم الفتى دياب وآناه
- يادى الليالى الكحيلة
- لما زنقه هيج معاه
- الحصان طمع فى الكحيلة

وهنا اعتدل دياب ودار حول الزناتى وألقى
بحرته ذات المنشار فاخترقت عين الزناتى .

يروى النادى عثمان أن الزناتى حين سقط على
الأرض جرت نحوه الجازية تحتضنه فى حنان .
وتدعو له بالسلامة ، كما اقترب منه السلطان
حسن . وأمسكه بحب أما سلامة فقد قام نحوه
بدور الطبيب فهو يعرف أن جرح الزناتى يطيب
على الندى ولا بد من إيقاف ذلك . فيضع له الس
فى جرحه فيتسهم الجرح .

ويوموت البطل الزناتى بلا صديق يقف بجواره
فيتألم لما يحدث له وهو محتضن بين أعداك

ربما ارداد فتته لهم ، وارداد احساسه بدائه ،
ولم يجد له لقوا ، ودياب ينظر اليه فلم يتحرك
ليوفى بوعد ، ولما اردادت لحظة الجسارة حده ،
وارداد سرجه بمقتل الزعابى نادى على رئيسهم
ودلى اسم دياب ، وهنا نسم دياب بفرسه صاح
لييك لقد سمعت ذكر اسمى فتاده الزناتى :
مرحبا بك فى ميدان القتال .

- دياب طرد الفرس جاء
- بيك ينلى ناديني
- اسمنا ذكر وسمعناه
- انا الزغبى ادينى
- قال له تعالى يا مرحبا بيك

ويأخذ الزناتى فى الفخر بنفسه فهو يعرف
نفسه وقيمنه ولن يخشى من شخص مثل دياب
فهو البطل الزناتى وهو الذى تغنى وراء النساء
فرحا بالنصر فهو الذى يبيع حياته من أجل
وطنه :

- انا البطل الزناتى
- انا النساء يغنوا وراى
- للوطن بايع حياتى

لتبدأ مرحلة النهاية للبطل وتكتمل مأساته
فدايا بأنه باع عمره لوطنه .

وفى رواية جابر هذه يبدو دياب وفيما لعده
ربما لأن رواية هذا الفصل قدمته بصورة الفارس
القوى . وربما لأنه كان واثقا فى الرمل وفى
اعتقاده أنه يد القدر فى قتل خليفة بينما رواية
النادى عثمان لا تترك ديابا ينتصر دون أن تكشف
أنه كان مخادعا فهو قد وجهه للالتفات خدعة ثم
ضربه بحربة فى عينه اليمنى ليقع خليفة قتيل
مضرجا فى دماء .

وتروى « الدرة المنيفة » فى اليوم الموعد بقتل
خليفة اصطفت خيول هلال وحمر حتى امتلأ
الوادى بقباثلهم والتطم فرس دياب بحصان خليفة
ودفعه دياب فى موق عينه :
وخلى دماء فى ثيابه شلايل .

يروى جابر أبو حسين أن الحرب قامت بينهما
يومين كاملين رخصت فيها الأعمار ، وطاب فيهما

دياب يضربني وحسن يلمنى •
 وأبو زيد يعمل لي من التجروح طيب •
 وناجي الأهر إجاز لقول لي
 سلامك من التجروح طيب •

تروى « الدرة المنيفة » أن حسن السلطان
 وأبا زيد الهلالي اقتريا منه ودعا حسن له بالشفاء
 ولكن البطل أخذ يصرخ أن على الهلالية أن يدعوا
 لأبي زيد الهلالي أن يعيش لهم ، ويتمنى لو كان
 قتله على يد أبي زيد حتى لا يقال سبع البر قتله
 ديب •

ويطلب من الهلالية أن يدعوا لأبي زيد ويجعلوا
 شكرهم لأبي زيد وليس لدياب وإن من ليس لها
 ابن مثل سلامة تكون قد خرجت من الدنيا بغير
 نصيب :

يا ريت موتى على يد أبي زيد سبعكم
 ولم يقولوا سبع البر صاده ديب

من يوم ما شفت القرم أبو زيد عندكم
 وعيش زناته انهاره يطيب

فادعو لأبو زيد الهلالي يعيش لكم
 فمن ليس لها ولد مثل سلامة
 طلعت من الدنيا بغير نصيب

وحين ينظر الى المحيطين به والذين يواسونه
 فيجدهم من بنى هلال •

سلامتك يا ملو عين تعيش يا خليفة •
 عسى الله من دى التجروح طيب •

يتأسف لأن ما يحدث في حياته وهي أن يتخذ
 له من ديار أعدائه أحياء يحادثونه بكلام جميل
 ولكنه يخلو من الصدق •

والله كلامك زين يا امير بوعلی •
 يا حيف ماهوش من لسان حبيب
 فمن قلة الحنا وقعنا في الجفا •
 وأخذنا من دار العدو حبيب •

ومما يدعو للعجب أن رواية عوض الله عبد الجليل
 تلتقى مع رواية الدرة المنيفة في معانيها ومعظم
 ألفاظها ، فهو يروى أن خليفة بطل له « خلفات »

أى يستطيع أن يقوم بأعمال غير متوقعة في
 الحرب تخطى السرداب ووقف أمام دياب الذى
 صرخ فى فرسه حتى كادت تموت من خوفها من
 صرخته ، فمدت قدميها وصارت تبدو جميلة فى
 عين حصان أصيل ، الا أن الرواية لم تتوقف عند
 ذلك واستمرت تتحدث عن المعركة وضرب دياب
 لخليفة بحربة جاءت فى عينه فسقط على الأرض
 وتجمعت عليه الخلائق فضمه • والسيرة هنا
 تكاد تكون خلطة من النص المدون ونص رواية
 النادى عثمان إذ أن الهلالي قد وضع له السم فى
 فنجان • فيعبر الزناتى خليفة عن أمه :

من قلة الحنا وقعنا على الجفا

وأخذنا من دار العدو حبيب •
 دياب جرحنى وحسن يلمنى •
 وأبو زيد يعمل لي للتجروح طيب •
 شكيت الى جرى لي •
 دمعى نزل منى صبيب •

وكما تعودت رواية السيرة أن تظهر التقدير بين
 الزناتى وأبى زيد ، فهو يوصيه بأن يأخذ بيده
 ابنه ولا يتركها لدياب •

يا ابو زيد اسمع كلامى •
 يا ما الزمان يورى عجيب •
 وصايتك يا بو زيد سعدة •
 أوعى تديها للأمير الديب •

وتتفق رواية جابر أبو حسين مع هذه الروايات
 وتضيف عليها أمها :

يابنى هلال : اسمعوا مقالى
 ياما الزمان يورى عجيب

اعطوا شكرانكم للهلال أبو زيد
 اوعوا تقولوا سبع الغرب كاتله ديب
 وأنا ما قتلنى الا الهلالي سلامة
 حرمة ماجابت ولد زى الأمير أبو زيد

ترك الزناتى خليفة ملقى على الأرض وتبعن
 فى تصوير عذابه ، فدياب حين يقدر لا يعفى ،
 وتبرز قسوته فى قمتها حتى أن الجمهور لا يملك
 الا أن يعطف على الزناتى ويكره ديابا فما يصنعه
 دياب فى رجل هزمه فرسه ، وهو يعانى سكرة



- ولسمر جرد زناته •
- وقال له شيء لا يرضى الرحمن •
- اخلع الحربه من عين الزناتى
- ده راجل ملو عين الاعادى •

وكان واضحا أن ديابا لم يعرف الرجل الذى يمثل به هذا فضلا عن أن طبيعته طبيعة الذئب الذى لا يرحم فريسته • والسيرة هنا تريد أن تبرىء أبا زيد من أى تهمة تلتصق بدم الزناتى فقد عبر عن حبه له فموت الزناتى أحزنه وقاد فى جسمه نارا ولا تجوز الشماتة به فهو ليس نافها حتى يعامل هذه المعاملة • أن يقتل الزناتى بالطعان فهذه ارادة الله انما التمثيل بالقتيل عار عليهم •

وهكذا تنتهى مأساة واحد من أعظم أبطال السيرة الهلالية ، عاش وحيدا منفردا يقود عالما قد ولى منه • وعندما يسقط قتिला يكون عمره أربع وتسعون عاما فلا يكون لقاتله مجد وانما يضم هذا الفعل الى سوءاته ليؤكد أنه ذئب حقيقى.

الموت ليدعو للزناى والاحتقار لقاتله ، فقد ركز دياب الحربه فى عين الزناتى ودار حوله يميننا ويسارا وهو ملقى على الثرى ثم أخذ يجره بالحربة جرا حتى أدخله خيام الزغابى :

- ركز عليها أبو غانم حواليه ودار
- وهو مرمى على الثرى والحربه فى عينه
- ولف حواليه يمين ويسار
- ع الأرض بينه وبينه
- جروا بالحربه وراه
- وهى الحربه خاشه فى عيونه
- لما دخلوا خيامه حداه

هذا الموقف القاسى الذى يلتقى مع قسوة أخيل حين قتل هيكتور ، لم يعجب سلامه فهو رجل تصفه الرواية حافظا للقوانين أى يعرف الأعراف ويحسن حفظها فجاء مسرعا ومعه حسن بن سرحان • وجرد أبو زيد زانته فى مواجهة دياب يهدده بها ويطلب منه أن يخلع الحربه عن عين الزناتى فليس من المعقول أن يعامل الزناتى عند هزيمته هذه المعاملة فالزناتى بطل كان كفنا لكل أعدائه •

لخليفة لم يكن فخرا له وإنما كان شهادة لرجل
الغرب الكبير الذى باع عمره فى سبيل أرضه ،
وطنه ، وليقوم الراوى الشعبى بتخليد اسمه فى
سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتي مازالت
تعيش فى وجدان شعبنا وفى واقعه .

وبوفاته تختم أهم فصول السيرة ولا يتبقى منها
بعد ذلك غير حساب الخلفاء الذين لم يلبثوا أن
يصبحوا أعداء فيروى أن ديابا قتل حسن غيلة
كما قتل أبا زيد . ويروى أن أبا زيد هو الذى
قتله بعد أن جعله سبلا على بير خليفة يسقى
نساءها . أحداث السيرة تؤكد أن قتل دياب

المصادر والمراجع

أولا : المصادر الشفوية :

- مقتل الزناتى خليفة • رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل من الحجز بحرى مركز ادفو •
جمعها ودونها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٨/٤/١٩٧٩ •
- مقتل الزناتى خليفة • رواية شفوية للنادى عثمان بالطود قبلى • مركز الأقصر جمعها
أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٣/٤/١٩٧٩ •
- مقتل الزناتى خليفة • رواية شفوية للمرحوم جابر أبو حسين من حفل أقيم فى
السمطة مجموعة حسين جابر من آبار الوقف مركز أخميم تدوين أحمد شمس الدين الحجاجى •
- حلم سعده - رواية نور الدين حماد - شريط كاست يباع فى الأسواق •

ثانيا : المصادر المدونة :

- تغريبة بنى هلال - القاهرة • مطبعة محمد على صبح • (د • ت) •
- سيرة العرب الحجازية • الدرة المنيفة فى حرب وقتل الزناتى خليفة • القاهرة دار الطباعة
اليوسفية ، (د • ت) •

المراجع العربية :

- عياد ، شكري محمد • البطل فى الادب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ط ٢ ، ١٩٧١ م •
- يونس ، عبد الحميد : الهلالية فى التاريخ والأدب • القاهرة : دار القلم (د • ت) •

المراجع الأجنبية :

Rank, O.. The Myth of The Birth of The Hero. ed. by Philip Freund New York
Alfred A. Knoff, Inc., 1964.

سكان الصحراء البشاري

نادية بساوى

اهتمت الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية فى العالم بدراسة الشعوب البدائية وخاصة فى القارة الأفريقية .

وقبيلة البجا من أقدم الشعوب التى عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنة قبل الميلاد .

وكان اسمهم فى الزمن القديم البيليمين ، وأطلق عليهم قدماء المصريين ميجا أو ميجاوى وهى كلمة فرعونية تعنى الرجل المحارب ، لأن الفراعنة استعانوا بهم فى مختلف الأعمال الحربية وخاصة حماية الباب الشرقى لمصر وهو ساحل البحر الأحمر . ثم حرف الاسم فيما بعد الى « بجا » وما زالوا يعيشون فى موطنهم حتى الآن وهم من الجنس الخافى الذى عبر البحر الأحمر من آسيا لأفريقيا منذ أقدم العصور ، وفى الغالب أنهم من سلالة كوش بن حام .

ويؤكد العالم الانثروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الانثروبومترية التى أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التى تقطن الصحراء الشرقية شديدة الشبه بقدماء المصريين فى عصر ما قبل الاسرات . وتعتبر قبائل العبادية والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجا شبيها بالفراعنة .

حيث نجد أن ملامحهم تتلخص فى « الأنف المعتدل - الشعر الموج - عظام الذقن دقيقة - وضع العينين لوزى الشكل - لئون البشرة نحاسى أو بنى مشرب بحمرة - القامة متوسطة ٦٤ بوصة تقريبا - النسبة الرأسية ٧٥ » .

والصحراء الشرقية تضم سلسلة فقرية تمثل
جبال البحر الأحمر التي تمتد مواريه للبحر ،
وتترك بينها وبينه سهلا ساحليا ضيفا ،
ويتفاوت ارتفاعات القمم الجبلية بين ١٢٥١ م وهي
جبال أبرق و١٦١٢ جبال عليه ، التي تكون
الشلوج فون فمها في الشتاء .

وتعتمد الصحراء الشرقية بصفه عامه على
الامطار ، ولديها نادرة ، ولهذا نجد ان الابار هي
المصدر الرئيس للمياه في هضبة العباددة
والبشارية ، ومنها ما هو غني بالمياه الصالحة
تسرب مثل ابار السنطة - عمريت - ديف -
هتريت - الشلانين .

بالاضافة الى ينابيع الماء العذب التي ينبثق
بشكل طبيعي من باطن الارض مثل ينابيع
« أبرق - ابي سعف - منيحة » .

والعبادة والبشارية قبائل رعوية تمثل حرفة
الرعى المهنة الرئيسية لهم ، وهم رعاة رجل غير
مستقرين يرتحلون وراء الماء والرعى بامتداد
الصحراء حتى حدود الجبشة . والحيوانات التي
يرعونها هي الابل والضأن والماعز ، وتعتبر
الابل مقياسا للثروة وهي التي تحدد المكانة
الاجتماعية للقبيلة ، وبها تكون الرئاسة وفيها
يقال الشعر . واحسن أنواع الابل الاصهب
والبشاري ، ويظهر تقدير البدو للابل من خلال
التقاليد المتبعة في حلبها ورعيها .

حيث تقضي التقاليد بقصر رعى وحلب الابل
على الرجال فقط وان يتم حلب اللبن في آية من
الجلد أو سعف الدوم وتسمى بـ « العمرة » .
وتختلط ببعضها ، فانهم يرسمون عليها رموزا
معينة تسمى « وسم » مستخدمين الكي بالنار .
على الرقبة والساق وظهر الجبل . ولكل فرع من
فرع قبائل العباددة والبشارية رمز خاص بها .
بحيث يسهل التعرف على أي حمل بالصحراء
وعلى القبيلة التي تملكه .

وعناك فرع من قبيلة العشاب عباددة يسمون
الكريجاب مستقرون على ساحل البحر الأحمر
ويعملون بصيد الأسماك مستخدمين القوارب
الصغيرة وكانوا في الماضي يصنعونها من سعف

ولغتهم هي التبادوية وهي فرع من اللغة
الكوشية - وكان ديانتهم قبل دخول الاسلام
لمصر والسودان خليط من مصرية ومروية قديمة ،
فقد عبدوا ايزيس وأوزوريس حيث كانوا يحجون
كل عام الى معبد فيلة ، ويحملون معهم للصحراء
تمثال ايزيس لتجلب لهم الخير وتدفع عنهم
الشر ، وعبدوا اله الشمس بعد انتشاره في
حضارة هليوبوليس .

وظل البجا على وثنيتهم يعاومون كل محاولة
تنهيم عن ديانتهم ، وظلوا يعاومون المسلمين
الفاحين مصر العليا قرنا من الزمان . وانتهى
الصراع بالتزاوج بين قبائل البجا والكواهله
الذين سكنوا وادى العلاقي بهدف استغلال
الذهب .

وظهرت قبائل البجا باسمائها الجديدة المعروفة
لدينا الآن كالعبادة والبشارية وقد كان لهم
اسماء مغايرة في التاريخ القديم . فالعبادة كان
اسمهم « اخدارب » والبشارية « الرناضج » وهذا
نابت في اخطط المقرينيه .

**وتضم ابجنا قبائل العباددة - البشارية -
الهندودة - الامراز - ابني عامر .**

والعبادة والبشارية ابناء عمومة حيث
يرجعون بنسبهم الى الزبير بن العوام .

وينسب العباددة الى جدتهم عباد الثالث
المدفون بوادي عباد وتنقسم قبيلة العباددة الى
بطون كبيرة وهي « الشنانير » - العبوديين -
الفقرا - الميليكاب - العشاب « وما هو جدير
بالذكر ان كل فروع قبيلة العباددة نزحوا لوادي
النيل واندمجوا مع سكانه فيما عدا قبيلة
العشاب الذين ما زالوا يقطنون الصحراء
الشرقية ، ابتداء من الحط الواصل بين القصير
قنا ، وحتى آخر حدود مصر مع السودان .
وايضا يشغلون منطقة الدامر وبربر وعطبرة
بالمنطقة الشمالية بالسودان .

سكان الصحراء أصلهم وحياتهم :

وقبيلة البشارية ينسبون الى بشار بن كاهل
وتنقسم القبيلة الى فرعين أساسيين وهما :
بشاريين أم على وهم يعيشون في الشلانين وجبل
علبة وأسواف . وبشاريين أم ناجي وينتشرون
في السودان في حلايب وصحراء عيتباي .

على الرمال كان هذا تطهيرا للأرض وارضاءا لتلك القوى الخفية التي لا يرونها ولكن يسمعونها .

وهناك الأرواح الشريرة وهي قوى غيبية تختلف عن الجن ويختسونها ايضا ، ولكي يحموا انفسهم منها عليهم ان يوفدوا نثار في المكان الجديد الذي نزلوا اليه ينفون فيها بالملح فاذا ما صعد اللهب الأزرق ابتهلوا جميعا ودعوا الله ان يجعل المكان آمنا ، واذا لم يظهر اللهب الأزرق فعليهم ان يغادروا المكان الى مكان آخر يكون آمنا .

البدو والشعابين

الشعابين هي عدو للانسان يقتلها اينما يجدها ، بينما الرجل العبدى أو البشارى يعتقد ان الشعابين هم قوم من الجن يتسكنون فى صور الشعابين ولذلك فهم يحرصون على عدم الحاق الاذى بهم ، فيما عدا شعبان العريس فهم يقتلونه ، انه مؤذى ، وهم ايضا يرون ان من بين قزم الجن الذى يظهر فى شكل شعابين المؤمن والدافى ، فاذا ما رأى احدهم شعبانا جاء امامه ورسم سبعة خطوط على الارض وهو يقول « تلك حدود الله بينى وبينك » فاذا ما تحرك الشعبان بعيدا عن الرجل اعتبره جنى مؤمنا ويتركه يرحل فى سلام ، اما اذا تحرك الشعبان مارا بتلك الخطوط اعتبره العبدى جنيا كافرا ويستحق القتل ، ويقتله فعلا .

فاذا ما قتله يحمله ليدفنه فى مكان بعيد يشترط الا يكون منزلا للسيل ويضع معه فى الحفرة سبع بعرات جمل وسبع أخرى لضان ويضع فوقهم الحجارة ، وتلك البعرات بمثابة حارس لقبر الشعبان حتى لا تعود اليه الروح ثانية ، واذا ما رأى احدهم شعبانا حيا فى مكان مدفون فيه شعبان اعتقدوا بأن الروح عادت للشعبان المقتول وفى هذه الحالة يعتبرونه « ولى من أولياء الله » من قوم الجن وتحرس القبيلة على عد الحاق الأذى به والا أصابهم الهلاك .

تكرض وأعمالج فى الصحراء

لا يعاني البدو داخل الصحراء من الأرض المتوتنة أو التى تنتشر عن طريق الميكروبات ، وبرجع هذا الى طبيعة المناخ الجاف فى الصحراء

الدوم ، وهم ياكلون الأسماك وذلك على خلاف معظم البدو الذين يرفضون اكل لحوم الأسماك والطيور ، ويصنعون من باقى محصول صيدهم على شكل فسيخ ويبيعونه لتجار الأسماك فى أسواق والنصير واماكن تجمعهم مناطق « وادى الجمال - رأس - المنازل » .

تقاليد قديمة ما زالت باقية

تقديم القرابين للأرواح

اذا ما توفى الانسان اولوه عناية فى الغسل وكفنوه فى ثياب بيضاء ومشطوا له شعره وزينوه كما كان فى حياته وعطروه بأحلى العطور . ثم يضعونه فى العبر المبطن بطبقه من الحجارة ويضعوا معه ممتلكاته التى كان يحتز بها مثل السيف والخنجر والنعال ، ويصبون فوق القبر السمن ولذابين والماء ، ثم يذبحون على القبر ناقة أو جمل وفى الماضى كانوا يذبحون الغزال أو التيس ويتركونها على القبر كقربان للأرواح حتى ترضى بقبول الروح الجديد بينهم .

الاحتفال بالعيد والحفايىض

لدى العبادة والبشارية عادة يمارسونها عند احتفالهم بعيد الأضحى ويسموننها بالحفايىض ، حيث يأتون بسبعة من أحجار البازلت المستطيلة الشكل والسوداء اللون ويضعون خمسة منها أمام باب الخيمة (الخيمة) والاثنين الباقيين على نفس الامتداد خلف الخيمة بحيث يكون نصفها ظاهر ، ويتم هذا فى صباح يوم العيد وعند انتصاف الشمس يقوم صاحب الخيمة بصب اللبن والسمن والحنة على تلك الحجارة ويدعو له ولجيرانه بالخير ، وهم لا يعرفون معنى هذا التقليد وأصله ، ولكنى أعتقد أنه يرجع الى العصر الذى كانت تدعى فيه البجة بعبادة اله الشمس .

الجن

يعتقد البدو كثيرا فى وجود الجن وقدرته على الحاق الأذى بالانسان وأن الصحراء موطنه ومستقره ، وعليهم اذا ما نزلوا بمكان جديد ان يستأذنوا مكانه الأصليين (الجن) قبل الاقامة فيه وذلك من خلال تقديم قربان لها ، فيذبحون ذبيحة شاة أو ناقة ، فاذا ما سالت دماء الذبيحة

ولدى البدو اعتقاد كبير فى أن كثيرا من الأمراض وخاصة تلك الغريبة عنهم كالشلل والصرع تسببها لهم المخلوقات الخفية « الجن والأرواح الشريرة » ولذلك فانهم يلجأون الى رجل متخصص يعالج مثل هذه الأمراض بعمل الأججبة والتماائم من أجل الشفاء وذلك بعد ذبيحة تقدم كقربان لتلك الأرواح الشريرة .

ومنهم من يقوم بزيارة قبور الأولياء الصالحين بنية الشفاء .

الزواج / وطقوسه

يأتى اختيار العروس كأولى مراحل الزواج ، والفتاة العبادية والبشارية هى زوجة لابن عمها فى المقام الأول وفى حالة عدم وجوده فانها تكون زوجة لابن خالها أو ابن عمتها .

وزواج الفتاة عند البدو أمر يهتم القبيلة كلها . وليس مسئولية الأب والأم فعندما يتقدم شاب لخطبة فتاة يقوم والدها باستشارة شيوخ القبيلة وخاصة أخوته وموافقتهم شرط أساسى لاتمام الزواج .

وبعد اختيار العروس يذهب والد العريس وشيوخ القبيلة الى والد العروس ويدفعون مبلغ من المال « غالبا ما يكون ثمانية جنيهات » وهذا المبلغ يعتبر ربط كلام ويتم تحديد موعد الفرح والزفاف ، فالبدو ليس عندهم فترة الخطوبة الموجودة بطقوس الزواج فى وادى النيل ، وغالبا ما ترى العروس زوجها فى اليوم الأول من أيام الفرح .

وكل شهور السنة صالحة لاتمام الزواج فيما عدا شهر صفر الذى يتشائم منه البدو فلا يتزوجون فيه ولا يخرجون للتجارة ولا حتى للمرعى اذا كانوا مسافرين لمناطق بعيدة ، وغالبا ما يتم الزواج فى منتصف الشهر العربى .

ويقدر مهر العروس بالابل وهو « ناقة وجمل وبعض الأغنام والضأن ، ويتم تقسيم المهر بين والدى العروس بالتساوى ويكون لخالها نصيب منه ويسمى بجمل الخال سواء كان جملا أو ما يساويه من المال واذا كان الخال مسافرا يحفظ حقه لحين عودته ، وهناك الكثير من المشاكل

بالاضافة الى ارتفاع درجة الحرارة دائما ، وتتركز الأمراض التى يشكون منها فى « الأتييميا » والضعف العام نتيجة أنهم لا يأكلون كل أنواع الخضروات والفواكه ، ففذاؤهم الرئيسى هو الدقيق سواء أكان على شكل عصيدة أو خبز بالاضافة الى اللحم كما ينتشر بين البدو أمراض العيون والنتى تنتج عن عدم الاهتمام بنظافتها .

ويعتمد البدو فى علاج أمراضهم على الأعشاب البرية التى تنمو بموطنهم ، ومنها « الحرجل - حلف البر - الصمغ - الدمسيسة » وهذا بالنسبة لحالات المغص فى المعدة والأمعاء والكلى .

أما آلام الأسنان والصمم فى الأذن فيستخدم لعلاجها الكى للجزء المصاب ، بالنسبة للأذن يتم كى العصب المؤدى لها خلف الأذن ، بينما ألم الأسنان يعالج بكى الشريان الظاهر فى معصم اليد المعاكس لاتجاه الألم ، بمعنى اذا كان الألم فى الجانب الأيسر من الأسنان فانه يتم كى شريان معصم اليد اليمنى والعكس بالعكس .

أما حالات الصداع فتعالج بفصد الدماء من أعلى الصدغين « الفصد هو جرح الجلد باستخدام الموسى على شكل ثلاث خطوط رأسية جانب العين ، فاذا ما نزع الدم شفى المريض .

وآلام العظام والأنف يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، وأى ألم يشعرون به فى العمود الفقرى يستخدمون لعلاج الكى .

ويستخدم الكى أيضا لعلاج لدغة العقرب والتعبان بعد أن يفصد الدم .

وآلام العظام يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، ويعتمدون على الكى كعلاج رئيسى لكل من آلام المعدة والحمى والعمود الفقرى بالاضافة الى لدغة العقرب والتعبان وذلك بعد أن يفصد الدم المختلط بالسم ، وعند بترأى جزء من الجسم يصب عليه الدهن المغلى ، فهم يضطرون الى بتر الجزء المصاب بلدغة ثعبان الطريش نظرا لخطورة بقائه حيث أسنان الثعبان تنزل مع السم الى جسم الانسان .

التي تحدث بسبب ضياع حق الخال في مهر ابنة أخته ، وذلك بخلاف الهدايا التي يشتريها العريس لعروسه وأسررتها .

ويستمر الاحتفال « الفرح » سبعة أيام وفي الماضي كان الفرح يستمر خمسة عشر يوما ، ويتحمل العريس كل النفقات ، حيث ينحر كل يوم ذبيحة على شرط أن يكون جملا في اليوم الأول والأخير ، وتبدأ أولى مراسم الزواج بوصول العريس وأسررتها وأقاربه الى الوادي الذي تسكنه العروس في موكب من الابل ويشير العريس صغار « ولد - بنت » دون البلوغ ويشترط أن يكون والديهما على قيد الحياة ، وتلف السيدة بالجمل حول المكان الذي أشار اليه العريس سبعة مرات ثم تنزل عن الجمل وتلقى بالحلوى حول المكان فيتهافت الأطفال عليها ، ويبدأ العريس وأقاربه في فرط الشيلة بمعنى أن يفرش الأبراش التي سوف يبنى بها مسكنه . ثم يضع عليها الهدايا التي أحضرها وتشمل « الروائح - الحنة - الأقمشة الأخذية - الحلوى » ويحضر المدعوون لأخذ هداياهم ويقوم العريس بتقديم الهدايا الخاصة بالعروس الى والدتها .

وفي نفس الوقت يقوم الرجال بنحر الذبائح ويشترط أن يكون ذلك وقت انتصاف الشمس في السماء ، وتبدأ النساء في إعداد الطعام ، وبعد الغروب يقوم الأمير وهو العريس حيث يلعبونه بهذا الاسم طوال فترة الفرح ومعه أصداقائه ببناء الخيمة ثم يعاونونه في خلع الملابس القديمة وارتداء الملابس الجديدة ويحمل السيف والدرجة ويجلس ليستقبل ضيوفه ويقدم لهم الحلوى ويسكب عليهم العطور .

وفي الليل يحضر الرجال والضيوف والشيوخ الكبار ويبدأ عقد القرآن الذي يتم بقراءة الفاتحة فقط حيث أن البدو ليس عندهم تسجيل للزواج أو الميلاد أو الوفاة . وتقضى التقاليد عند العبادة والبشارية الا تحضر أسرة العروس احتفالات الزواج التي تقام على بعد بسيط منهم ، وعلى الضيوف أن يذهبوا الى خيمة العروس لتهنئة أهلها ثم يعودون ثانية الى خيمة العريس للرقص والغناء .

وبعد عقد القرآن تقوم السوزيرات وهن صديقات العروس بأخذها الى خيمة العريس وتلف حولها سبع مرات ثم تدخلها وتسلم على زوجها ويبدأ العريس وأصداقائه في محاولة قطع الجمل الذي تلفه العروس حول وسطها وتتمنع العروس وتظهر مقاومتها بمساعدة صديقاتها ويظل ذلك السمر حتى ينقطع الجمل ، ويأخذ كل واحد من الموجودين قطعة منه ، يستبدلونها بعد ذلك بمبلغ من المال من العريس ، وبعد الانتهاء من قطع الجمل تعود العروس الى خيمة أسررتها .

وتستمر الاحتفالات سبعة أيام ، يتم في كل يوم النحر وتقديم الطعام الى الضيوف ، وفي الليل يكون الرقص والغناء والسمر .

يأتي بعد ذلك يوم الزفاف وهو (اليوم السابع) ، حيث تقوم السوزيرات بزف العروس الى خيمة زوجها في الليل وبعد غروب الشمس وسط الغناء ، وفي الصباح وقبل ظهور الشمس تذهب السوزيرات لأخذ العروس وإعادتها الى مسكن أسررتها ، وبعد الغروب يعيدونها الى زوجها ، ويظل هذا الحال لمدة أربعين يوما ، بعدها تستقر مع زوجها وترحل معه اذا شاء . وذلك بعد ذبح جمل كقربان .

ويرجع هذا التقليد في الزفاف الى وقت أن كانت « البجا » تدين بديانة اله الشمس ، فكانوا يولون اله الشمس الاحترام والتقدير وهذا يقضي بعدم جلوس الزوجين معا أثناء حلوله على العالم أي وقت شروق الشمس ، ورغم أن العبادة والبشارية يدينون الآن بالاسلام ، الا أن هذا التقليد ما زال موجودا .

الطفولة

مكانة المرأة البدوية في وسط أهلها تتوقف على نشاطها في انجاب الأطفال ، وان كان هذا لا يؤثر كثيرا على استمرار الحياة الزوجية نظرا لأن الزوج يبقى على زوجته تحت أي ظروف .

ولكن ماذا تفعل المرأة العاقر ؟

عليها أن تذهب الى زيارة أحد الأولياء وخاصة الشيخ مالك وتذمر له ذبيحة بهدف اجابة دعائها لكي تنجب .

أو أن تخرج في صحبة سيدة عجوز في هلال الشهر العربي الى البحر ليلا وتغطس في البحر سبعة مرات وتقوم العجوز بضربها في جنبها الأيسر بمحار البحر المسمى « جمل البحر » وليأت الله بالفرج .

وإذا ما حملت المرأة تعود لأسرتها لتلد بجوارهم وخاصة إذا ما كانت بكرا ، وتقوم النساء بمساعدة السيدة التي تلد ، فلا يوجد لديهم قابلة متخصصة . وبعد الولادة يتم دفن الخلاص في خيمة الوالدة على عمق كبير من الأرض إذا ما كانت المولودة أنثى ، أما إذا كان ذكرا فتخرج امرأة صغيرة في السن وسعيدة في حياتها ووسط ضحكات الأطفال لترميه في البحر .

حفلة السماية

في اليوم السابع لميلاد الطفل يجتمع الأهل وأفراد القبيلة نساء وشيوخ وأطفال ، وعند الظهيرة تنجر الذبائح وتعد الولائم ويقدم واجب الضيافة للموعودين وبعد الغروب يجتمعون حول صحن كبير به خبز وسكر ولبن ويبدأ كل من المدعوين بوضع النقطة في الطبق مع اقتراح اسم للمولود حتى ينتهي الكل من وضع النقطة ثم يحمل الأب الصحن ويدخل الخيمة عند الوالدة ويجمع النقطة ويسألها عن الاسم الذي اختارته من الأسماء التي طرحها المدعوين ويتفق الاثنان عليه ويخرج على الضيوف ليعلن اسم المولود وقيمة النقطة وذلك وسط زغاريد النساء ، ويبدأ الرقص والسمر حتى وقت متأخر من الليل وخاصة إذا كان المولود ذكرا .

حفلة العراة

وهي الحفلة التي تقام للطفل الذكر عند ختانه ، وغالبا ما يكون يوم الأربعين لميلاده .

في الظهيرة تحضر نساء القبيلة ويختار من بينهن سبع سيدات تتسم حياتهن بالسعادة والرضا ، يجلسن على الأرض وتتوسطهن أم الطفل ويأتون بسبعة أطباق بكل طبق نوع من تلك الأنواع « ذرة - قمح - حنة - لبن - تمر ماء - محلبية » وتبدأ السيدة الأولى في الدائرة

بأخذ الطفل من أمه ووضعه على الطبق الذي أمامها وبه ذرة وتقول بعض الأدعية ثم تعطيه للسيدة التي تجاورها في الدائرة وتقوم هي الأخرى بوضع الطفل على الطبق الذي أمامها وبه قمح وتدعو له بالسعادة ، وهكذا حتى يتم العدد سبع مرات ثم يبدلون له ملابسه حيث أنه طوال الأربعين يوما لا يلبس المخيط ولكن يلف في قماشة بيضاء وبعد الأربعين يلبس قميص من الدمور . ووسط زغاريد النساء وتهليلهم يأتي رجل له خبرة بأعمال الختان لأن لا يوجد لديهم من هو متخصص والذي يماثل الحلاق في القرية ، وأيضا بالنسبة للفتاة تقوم بالعملية سيدة كبيرة ، وهم لا يهتمون كثيرا بإعلان ختان الفتاة . وفي الليل يرقص المدعوون ابتهاجا وفرحا .

الجمال والزينة في المجتمع البدوي

رغم اختلاف الحضارات في أسلوب التزين إلا أنها كلها - البدائية والمتقدمة - تشترك في الاهتمام بالزينة والتزين . ويختلف الأسلوب تبعا للوظيفة التي تؤديها الزينة في المجتمع ، ففي المجتمع البسيط نجد ان الزينة تنطوي على أداء وظيفة رمزية وسحرية ودينية واجتماعية الى جانب الوظيفة الجمالية ، بينما في المجتمع المتحضر قد تقتصر الزينة في كثير من الأحيان على هدف الاشباع الجمالي .

وازينة اسم جامع لكل شيء يتزين به الانسان من ملابس أو حلي وسوف نعرض لآزينة عند العباودة والبشارية وتشمل « العناية بالجسم - الملابس - تصفيف الشعر - تجميل البشرة - الحلي » .

١ - العناية بالجسم :

تعتمد العناية بالجسم وتنظيفه اعتمادا كبيرا على وفرة الماء ، ولما كانت الصحراء الشرقية فقيرة في مائها ، حيث لا تتوفر المياه للاستحمام الدائم . الأمر الذي كان له أكبر الأثر على نمط العناية بالجسم لدى البدو حيث استعاضوا عن ذلك بدهن الجسم بالدهن « دهن الضأن » لحماية الجلد من التشقق نتيجة تعرضه للشمس المحرقة لوقت طويل ، بالإضافة الى جماله في حالة من

الليونة وتخلص الجلد من وجود أى حشرات « قمل الجسم » حيث أنهم يضيفون الى الدهن الحلبة المطحونة ، ويتم استخدام الدهن كلما توفر لديهم وخاصة فى فصل الشتاء ، وهو يوازى استخدام أهل الحضر للكريمات المرطبة والمغذية للبشرة .

والعبادة والبشارية مولعون جدا بالعطور ، ومن مظاهر كرمهم واحتفالهم بضيوفهم سكب العطور عليهم فى المناسبات الطيبة ، ومن أشهر عطورهم « الخمرة » بفتح الخاء وضم الميم ، وهم يعدونها بأنفسهم وتتكون من « زيت الصندل - المحلبية - القرنفل كمية من الكحول » ويتركونها لتتخمز لمدة تزيد على ستة شهور ، وقد بدءوا الآن فى استعمال العطور المتوفرة بأسواق أسوان والسودان « أى العطور الجاهزة » .

وهم يهتمون بنظافة الأسنان وذلك باستخدام فروع شجر السلام الذى ينبت بالصحراء « كسواك أو فرشاة » لتنظيف الأسنان من بقايا الأطعمة .

وفى الماضى كانت المرأة بعد زواجها تقرر بخلع القاطعين الأماميين من الأسنان العلوية ، وذلك لأنهم يرون فى هذا اضافة جمالية للمرأة ، كما أن لها وظيفة رمزية وهى الدلالة على أن هذه المرأة متزوجة .

وما زالت بقايا هذا التقليد موجودة حتى الآن ، وخاصة بين كبار السن ولكن الجيل الجديد يرفضه سواء من الناحية الجمالية أو الوظيفية .

٢ - الملابس شكلها ووظيفتها :

ملابس المرأة :

كانت المرأة فى الماضى تلبس « الشجة » وهو لباس قبيلة الشبك ويسمى عندهم « اللالو » ، وهو عبارة عن سبعة أمتار من قماش الدمور يلف حول الوسط بحيث يدارى العورة والصدر ثم يلقى بطرفه على الكتف الأيمن وهذا يفرق بين المرأة والرجل حيث أن الثانى يلقى بطرف ثوبه على الكتف اليسرى حتى يترك حرية الحركة للزراع اليمنى ، ومازال هذا الزى لباس السيدات المعمرات وكبار السن من العبادة والبشارية وخاصة اللاتى يعشن داخل الجبال .

ثم تطور اللباس من حيث الكم ، فأصبح يرتدين ثلاث قطع وهى :

الروب : وهى قطعة من القماش الأحمر تلف حول الوسط بهدف ستر العورة وكونها من اللون الأحمر بهدف حمايتها من العقم واصابات الأرواح الشريرة .

القميص : وهو جزء علوى يغطى صدر المرأة ويترك مسافة بينه وبين الروب تكون عارية ويلبس فوقهم « الشجة » . وهو بهذا الشكل يشبه الزى الهندى للنساء ، وهذا الملابس منتشرة داخل الصحراء .

بينما نجد ان نساء مرسى علم وهى أكثر مناطق البدو احتكاكا بسكان وادى النيل يلبس الملابس المنتشرة لدى نساء صعيد مصر .

وتلبس الفتاة الصغيرة قميص من الدمور بأكمام قصيرة وحينما تبلغ ترتدى الشجة ، والجدير بالذكر أنه ليس هناك ملابس خاصة للعروس فهى تهتم بلبس الملابس الجديدة فى العرس فقط دون اشتراط اللون الأبيض ، كما انهم أيضا لا يرتدون اللون الاسود وليس له الدلالة الرمزية الموجودة برادى النيل باعتباره مظهرا للحداد .

ملابس الرجل :

يلبس الرجل « الهلاكى » وهو عبارة عن سبعة أمتار من الدمور يلف حول الجسم بعد غمسه فى دهن الضأن ليكتسب القوة والليونة ، وكان شيوخهم يلبسون القميص القصير « التكتشيتة » ، ومع مرور الوقت أصبح لباسا للعامة من البدو ، ثم عرفوا بعد ذلك السروال بوجه وهو يشبه السروال الاسكندراني ، وأضحى الكثيرون منهم يلبسون الجلباب المنتشر بالوجه القبلى .

والعريس يرتدى فى عرسه الملابس الجديدة المكونة من « العراجية (القميص) - السروال - الصدرى » .

والطفل المولود لا يلبس الملابس المخيطة لمدة أربعين يوما ، بعدها يلبس قميص قصير من قماش الدمور .

٣ - الشعر تصفيفه والاهتمام به

احتل تصفيف الشعر كناية جمالية مكانة كبيرة عند الانسان منذ أقدم العصور ، ويشترك الرجال والنساء فى الاهتمام بالشعر وزينته ، وطبيعة شعر العباددة والبشارية متوسطة بين الناعم والخشن ، مجعد بشكل طبيعى ولكن طريقة تصفيفه تظهره كأنه خشن مفلقل وهو متوسط الطول ، وسوف نعرض لطرق تصفيفه لدى الرجل والمرأة والزينة المستخدمة لتجميله .

المرأة

لا تعرف المرأة استخدام المشط أو أى آلة لتمشيط الشعر وتصفيره - وإنما تستخدم أصابعها فى ذلك ، كما أنها لا تعرف المرأة وهذا يستتبع بالضرورة وجود امرأة أخرى تساعدتها فى تمشيط شعرها وتزيينه .

وفى الطفولة لا يهتم بالشعر وحينما تبلغ الفتاة سن السادسة أو السابعة من عمرها تضيف شعرها جدائل على الجانبين وتزيينه « بالرشاش » أو العجش وهو الودع الصغير المجنول بالجلد وذلك بهدف الحماية من الجن ولابد وأن تهتم بتصفير شعرها لأن ترك الشعر دون الجداول يعرضها لنظرة استهجان واحتقار من أفراد القبيلة ، وحينما تستعد للزواج تضاعف زينة الشعر وتستخدم « الشاوشاو » وهو جدائل من الخرز الملون المضفر مع الجلد ويتدلى مع الضفائر على الكتف وتستخدم « الودكة » لدهن الشعر وتغذيته وتتكون من « دهن الضأن - قرنفل - صندل - محلبية » ولكل عنصر من العناصر المكونة للودكة أهميته ، فالدهن يغذى الشعر ويرطبه والقرنفل والمحلبية تجعل للشعر رائحة طيبة كما أنها تمنع نمو الحشرات بالشعر .

ودهان الودكة يجعل من الشعر كتلة متماسكة تبدو كقطعة الحصى مما يحفظ شكل الجداول لمدة طويلة .

وبعد الزواج تقوم المرأة بعمل قصة على الجبهة مضفورة وتربط خلف الأذن برباط من الجلد ، وتعتبر القصة وزينة الشاوشاو من الأمور الخاصة بالمرأة المتزوجة والتي تميزها عن الفتاة البكر .

وتتمسك السيدة بدمشيط شعرها بهذا الشكل حتى وفاتها ، وانتشر الآن وبشكل محدود لبس « المجنة » وهى غطاء الرأس من اللون الاسود أو الأبيض .

الرجل

يدهن شعر الطفل الصغير بالودكة وحينما يصل لسن الخامسة يتم حلق المنطقة التى خلف الأذنين وذلك حتى ينمو الشعر فى جزئين منفصلين جزء متجه إلى أعلى والآخر إلى أسفل ويسمى هذا الشكل باسم « هنكل » وحين بلوغ الطفل العاشرة يترك شعره ينمو بحيث يصبح كالدائرة فوق رأسه ليحميه من حرارة الشمس ، وعند ادراكه لمرحلة الشباب يمشط شعره بشكل « هنكلية » فالجزء الأعلى من الشعر دائرى والجزء الأسفل يضفر جداول صغيرة ويظل يجلد الأبل ويدهن بالودك ، وعندما يمر بمرحلة كبار السن يضفر السوالمف أيضا ، وتسمى هذه التسريحة بـ « شكتاب » وتصفير السوالمف خاص بالشيخوخ وكبار السن فقط .

وقد انتشر بينهم الآن لبس العمامة بعد أن كانت قاصرة على قضاة القبيلة فقط .

ونستطيع القول ان طريقة تصفيف الشعر لدى رجال ونساء العباددة والبشارية له وظيفة اجتماعية رمزية للتفرقة بين الجنسين وبين المراحل العمرية لكل منهما هذا الى جانب الوظيفة الجمالية .

٤ - تجميل البشرة

ينتشر بين النساء عادة التوشم والشلوخ وهى بهدف الزينة بالإضافة الى وظيفتها الرمزية التى تفرق بين الفتاة والسيدة المتزوجة .

التوشم : هو الدق بالابر على الشفاة وحشوها بالكحل الاسود وتركها لفترة من الوقت حتى تأخذ الشفاة اللون الأسود أو الأخضر الغامق .

الشلوخ : هو قطع الحدود أو الصدر بألة حادة ثم حشوه بالسجم وهو مسحوق الفحم ، وتترك حتى يصبح لونها أخضر .

والنساء توشم الشفة السفلى ، كما انهن يعملن الشلوخ على شكل ثلاث خطوط رأسية

على الحدود وأحيانا ثلاثة خطوط أفقية أو رأسية على الذقن .

وهن يستخدمن الكحل لرسم الحواجب وداخل العين ، ويستخدمن الحنة بهدف صبغ الجلد وإعطائه اللون الأحمر ولا تستخدم للشعر إلا فى حالات العلاج من الصداغ ، ويكثر استعمالها فى المناسبات كالزواج .

٥ - الحلى

ان رغبة الانسان فى التزين بالحلى والتجميل بها تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا وأقدمها عهدا وأكثرها انتشارا ، ويبدو أن الحلى كانت تشبع فى الانسان نواحي سحرية إذ أن كثيرا ما كانت الحلى عبارة عن تماثم لمنع الأذى وسوء الحظ أو أداة سحرية للتحصن ضد السحر والعين الشريرة .

ومع تطور الحضارات تطورت وظيفة الحلى وأصبحت لها الصفة الجمالية والعبادة والبشارية مولعون جدا بالحلى ، ولكنهم لا يميلون للحلى الذهبية ويفضلون الفضة ، والخرز بأنواعه المختلفة ، وان كانوا يلبسون الذهب الآن .

وهم يعتقدون ان لبس الفضة والخرز الملون يحميهم من الجن والأرواح الشريرة المستقرة بالصحراء موطن العبادة والبشارية ، ويلبسون الحلى الذهبية بهدف العلاج من مرض «المشاهرة» الذى يصيب الرجل والمرأة عند الزواج أو الختان ، ويكون العلاج بأن تشرك قطعة من الحلى الذهبية على الجبل لمدة يوم أو ثلاثة وذلك فى منتصف الشهر العربى أى فى تمام القمر ثم بعد ذلك يلبسها المريض فيشفى (*) .

وتحلى المرأة بعدد كبير من العقود فى صدرها من الذهب والخرز والفضة وجلد الابل ، وفى أنفها بالزمام أو الكلتوب ، وعلى جبهتها تضجع الدينار وبشعرها الشاوشاوا ، وفى ذراعيها تلبس الأساور الفضية والخرزية « من المعصم

وحتى أعلى الذراع » ، وفى ساقها تلبس الأساور الفضية وتسمى « الخلخال » ، وتربط على وسطها حبل مجدول من الخرز وجلد الابل .

والرجل يلبس فى صدره عدد من العقود بعضها من الفضة والبعض الآخر من ريش النعام وجلد الابل ، ويضع فى أذنه اليسرى حلقة صغيرة من الفضة ، ويلبس فى أصابعه عدد من الخواتم المنقوشة بنقوش سحرية .

وبدأ الرجل البشارى والعبادى فى المناطق الحضارية والساحلية التخلي عن هذه الحلى ، ولكن ما زال البدو داخل الصحراء يحرصون على لبسها .

الفنون

الفن هو ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الانسان بتوصيل عواطفه الى الآخرين عن طريق أشكال الفنون المختلفة .

والعبادة والبشارية باعتبارهم من شعوب شرق أفريقيا نجدهم مولعين بالفن الزخرفى والغناء والرقص حالهم حال معظم شعوب شرق أفريقيا . وسوف نعرض فيما يلى لبعض من فنونهم .

الرقص

يرقص البدو دائما فى حفلات السمر فى الزواج والميلاد ، وكانوا يدقون الطبول لإعلان الحرب ، أو عند وفاة رجل عظيم الشأن ، ودوما يأخذ الرقص عندهم صورة المعارك والمبارزات ويتسلح الراقصون بالسيف والرمح والدرع ويخطون وهم يتبادلون الهجوم خطوات منتظمة بخفة وقوة .

والرقص رياضة جماعية يشارك فيه النساء والأطفال والرجال ، وأشهر رقصاتهم رقصة « الأوسيف - البيويت - الشكريب » ويسمى الرقص بالتريلة .

الرجل والمرأة اذا ما رأهم القمر بعد الزواج أو الختان فى الى العصور الوسطى والتي انتشرت فيها عبادة « ايزيس

(*) مرض المشاهرة : يعتقد البدو أن هذا المرض يصيب طفولتهم ، وهذا اعتقادهم وليس له أى سند علمى وهو يرجع وأوزوريس .

القضاء

- تير تينى دور بتنى ، وهذا مثل باللغة
البشارية ومعناه أن الطائر مرة بيوقع مثل
الشاطر يجيله يوم يوقع .

- توتبيت دور سنهوك .

بمعنى أن من له هدف لابد أن يصل اليه مهما
طالت المسافة .

الشعر لديهم يسمى بالنميم حيث يتبارر
شاعران فى القضاء الشعر المرتجل على أن يبدأ
الثانى بالقافية التى انتهى بها الأول ، وتستمر
مبارزات الشعر لساعات طويلة يستعرض فيها
كل شاعر قدرته على التأليف ، وغالبا ما تكون
فى الأفراح والمناسبات السعيدة .

وبدور الشعر حول الغزل فى المرأة والتفاخر
بالانساب والانتصارات الحربية وأيضا فى الإبل .

مثال للشعر باللغة البجاوية :

شدبت فى هويت الليل وان أتبع الجره
رجيب طلباتها ككنز الجواهر الحره
من التين والعنب والبرتقال أبو سره
بجنى الطاييه لجين ما تطيب المره
مثال للشعر باللغة العربية :

تليل ترشاله شبي تبتيتك انا أودور هواد

كواس أيسره توين تمين تهتهال

ومعناه : كان رجل يجلس مع حبيبته يحادثها
ويغازلها ومر وقت طويل لم يشعر به أو لم
يدركه الا بعد أن رأى الشمس ساطعة فوق
الجبل .

الأغنية الشعبية فى أبسط معانيها هى قصيدة
غنائية ملحنة ، مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت
بين العامة من الناس فى أزمنة ماضية وبقيت
متداولة والأغاني لدى بدو العباددة والبشارية
هى من هذا النوع حيث أنه غير معروف مؤلفها
وملحنها ، وهى دائما مصاحبة للرقص وعبرة
عن مقاطع صغيرة يعاد تكرارها مرة بعد الأخرى ،
وتدور أغانيهم حول الغزل سواء للمرأة أو الإبل
أو للطبيعة ويتغنون لشجاعتهم فى الحروب
وعظمتهم فى الماضى .

الموسيقى

بدو الصحراء الشرقية مولعون بالموسيقى
ويعزفونها على آلة الطمبورة ، التى يصنعونها
بأنفسهم ، والطمبورة لها خمسة أوتار فقط وهذا
معناه أنهم يتبعون فى موسيقاهم السلم الموسيقى
الخماسى وهو الشائع فى السودان ، ومما هو
جدير بالذكر أن المصريين القدماء كانوا يتبعون
هذا السلم فى موسيقاهم .

الأمثال الشعبية

المثل الشعبى هو قول تعليمى مأثور يمتاز
بجودة السبك والإيجاز ، وهو حكمة المجموع
ومعظم الأمثال الشعبية هى تعبيرات مجازية عن
الحياة اليومية ومن أمثلة العباددة والبشارية :

- من خل بعاته قلت سعادته .

- الجمل ما يشوفش عوجة رقبتة .

- خذ الطريق وأن دارت وخذ بنت الرجال
وإن دارت .

بيان مجموعة صور سكان الصحراء « البشارية »

سعى الانسان دائما لخلق جو من السعادة من حوله فيزين ممتلكاته ويزين نفسه ونساء العبايدة والبشارية مولعات بالحلي ، ويبدين اهتماما كبيرا بأنفسهم .

ويمشطن شعرهن على شكل جدائل على الجانبين وتندى قصة على الجبين وتربط خلف الأذن بجلد مضفر ويتدلى على الجهة حلية من الذهب « تسمى بالدينار » وتزين ضفائر الشعر بحلية « الشاوشا » ، وفي الأنف يلبس الحزام وهو من الذهب وفي الرقبة وعلى الصدر العديد من العقود ، فالأول وهو الملاصق للرقبة يسمى « سعة » ويتكون من سبع قطع من الذهب ويفصل بين القطعة والأخرى أربع خرزات من اللون الأبيض والأسود ، وتلك الحلية يدفع ثمنها العريس ، يشترونها (قطع الذهب) فقط ويقومون بتركيبها مع الخرز بأنفسهن .

ويلى السعة عقد من الخرز يليه سبيحة طويلة من الخرز الاسود ، وهناك عقد من الخرز الملون والمتدلى منه « الحفيظة » ، وأخيرا كيس الجلد المعلق في صغيرة صغيرة من شرائط الجلد ويدخل هذا الكيس حجاب مكتوب بهدف دفع الشرور ويقوم بكتابته أحد المتخصصين في السودان .

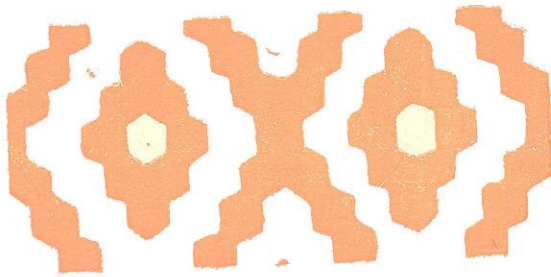
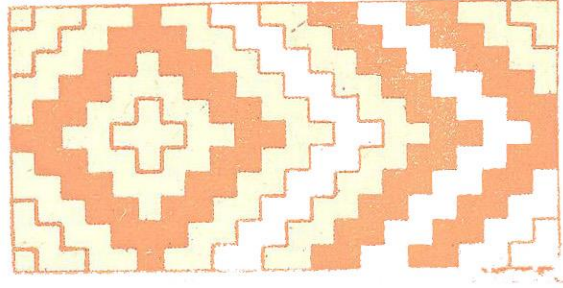
تكيف الانسان العبادي مع البيئة بمناخها المتقلب بين الحرارة الشديدة والبرودة الشديدة ، فملابسهم لا تختلف بين الشتاء والصيف كثيرا ، فتلك فتاة صغيرة تلبس قميص من قماش « الكستور » دون شيء تحته رغم أننا بفصل الشتاء وكانت البرودة شديدة لم تحتملها الباحثة ، الا أن تلك الفتاة قد تعودت على مناخ موطنها ولم يعد البرودة تشكل أمرا بالنسبة لها .

ونرى في الصورة أن الحلي لها مكانها على صدور الأطفال ، فنرى فاطمة تلبس أكثر من عقد من الخرز والودع بالإضافة الى التيمية .

والحلي بالنسبة للأطفال ليس الهدف منها هو الزينة بل الحماية من الجن والأرواح الشريرة والحسد ، وأيضا أمن ديب الأرض (العقارب - الثعابين) لأن طفل الصحراء ليس لديه وسيلة للتسلية الا اللعب في الرمال وجمع الحجارة الملونة .

تلبس الطفلة الصغيرة قميصا أو جلبابا قصيرا ، الشعب أشعث وغير مجدول وتنحلي بعقود من الخرز والتيمية في رقبته . وإذا ما بلغت الفتاة الثامنة أو التاسعة من عمرها تضفر شعرها على الجانبين وتزينه بالودع المجدول مع جلد الأبل وتلبس فوق جلبابها « الشجة » تربطها فوق وسطها وتلقى بطرفها على كتفيها وتلبس الأساور الفضة في معصمها .

أما السيدة الكبيرة « والدة البنسات » فأنهسا تلبس الشجة « وتغطي شعرها بطرفها وتنحلي بكل أنواع الزينة المسموح بها للنساء .



والعروس في الصحراء لا تنقيد بزفاف الأبيض ،
فهو غير معروف لديهم وليس له الدلالة التي نراها في المدينة ،
وهي تكتفي بلبس الثوب الجديد .

وتبدأ العروس تستعد للزفاف من اليوم الثاني حيث
تضع الحنة في « ليلة الحنة » تشاركها في وضعها نساء القبيلة
ثم تمشط شعرها جدائل وتزينه « بالشاوشاو » وتوشم الشفة
السفلى وتضع الحزام أو الدبوس في الجانب الأيسر من الأنف .
وتلك هي أنواع الزينة التي تكون قاصرة على النساء المتزوجات
ويتم كل هذا بعد عقد القران .

وتلك العروس بين والديها تستعد لرؤية زوجها .

« الجينة » بفتح الجيم هي القهوة ، ويتم عملها على خطوات
في جرد الضيوف ، وتبدأ بتحميم البن ثم دقه في الهون
ويترك ليبرد على « هبابه » مشغولة من سعة النخيل ، ويسمى
وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار
البن بعد طحنه « سيبوديت » وبعد غلي الماء يوضع في « الجينة »
وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار
السوداني ، ويضاف الى الماء البن والقرقة والجوزييل وأحيانا
حبات من الفلفل الاسود ، وتوضع على النار حتى تنضج ، ثم
يضعوا قطعة من لوف النخيل في فوهة الجينة لتصفية البن
وتصب القهوة في فناجين صغيرة بدون يد .

وتشرب الجينة لعدد احدى عشرة مرة ولا يصح أن تعتذر
عن تناولها ، وإذا أردت أن تستكفي فلا بد أن يكون بعدد
فردى ، ومما هو جدير بالذكر أن اعداد مشروب الجينة يستغرق
وقتا طويلا ، ويعمل البدو سبب ذلك وهو اتاحة الفرصة لاعداد
الطعام للضيوف . فالرجل يجلس مع ضيوفه يعسد الجينة
والنساء تعد الطعام .

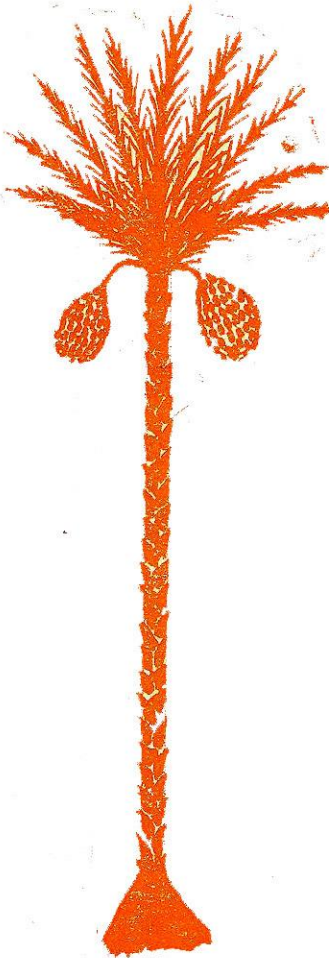
والجينة هي المشروع الذي يقدم في حفلات السمر
والزفاف ، والآن وقد عرفوا الشئ كمشروب جدهم فليهم
ولكنهم لا يميلون اليه كثيرا بالاضافة الى أنهم يشربون حلف
البر والرجل بعد غليه مع اضافة السكر اليه .

كيف يمشط الرجل شعره ؟ :

يهتمون كثيرا بتصفيف الشعر ، ويسمون هذه التسريحة
هنكل « وحينما يصل الطفل مرحلة الشباب يمشطه بشكل
« هنكليت » وهي تلك التي نراها في الصورة وفيها ينقسم
الشعر الى جزئين ، الأسفل فيكون مضفر بشكل جدائل والأعلى
كنيش . وحينما يبلغ مرحلة الرجولة الكاملة أو يصبح شيخا
فيمشط شعره بشكل « شنكاب » وهو يشبه الهنكليب ،
والفارق الوحيد أن الشيخ يضفر السوالم ولا تظهر أذنه
للرائي بينما الشاب لا يضفرهما ، وهذا يجعلك تفرق بين
الشباب والشيخ الكبير .

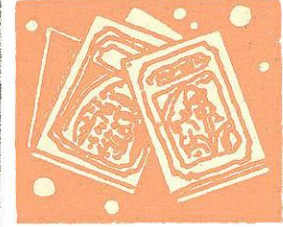
وهم يستخدمون الودكة لدهان الشعر ، ويستخدمون
الحلال « أو شوكة الشعر لتمشيطه ، وهو محفور من خشب
شجر « الار » الذي ينبت بالصحراء ، وبعد الانتهاء من
تمشيطه يوضع في الجانب الأيمن من الشعر كنوع من الزينة ،
وذلك كما ترى في الصورة .

العروس في أول يوم من أسبوع الاحتفالات تفك شعرها
من الجداول وتتركه كما يظهر بالصورة متدلى على كتفها ،
وتذهب بعد عقد القران في صحبة صديقاتها « الوزيرات »
لتلف حول خيشة زوجها سبع مرات ثم تسلم على زوجها
وسط زغاريد النساء ، ولا يصح أن تلتقي بزوجها لأول مرة
وشعرها مجدول لكي لا تكون حياتهم معقدة .





مكتبة الفنون الشعبية



■ ثلاثة كتب ■

عن التراث والمأثورات الشعبية

عبد التواب يوسف

يبدى العالم اهتماما كبيرا بالتراث الشعبى والمأثورات .. فلا يكاد يمر شهر الا وتصدر عدة كتب تهتم بهذا الموضوع الذى أصبح يمثل اضافة هامة لحياتنا المعاصرة .. ونحن نود أن نلقى الضوء على ثلاثة كتب صدرت منذ وقت ليس ببعيد . الكتاب الأول كتبه المرحوم طاهر أبو فاشا وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .. وفيه يتحدث عن واحد من الكتب الفكاكية القديمة الرائعة ، وعنوانه « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

والكتاب الثانى عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، وهى مفردات غاية فى الطرافة ، وتعد اضافة للقارى العربى فى كل مكان .. وقد أعده محمد ابراهيم الميمان ، ولصعوبة الكلمات ترجدها لنا عبد العزيز محمد النكير وصدر عن جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

والكتاب الثالث مجموعة قصص أفريقية صدرت عن دار الفنى العربى بالقاهرة ، وهى ذخيرة بطعم القارة العذراء وتعد أجمل تعبير عن أدبها الشعبى ..

الكتاب الأول :

طاهر أبو فاشا .. وهز القحوف

كتابه الذى عرّف فيه وحل « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويستهل بكلمات عن الكتاب « من بينها ما قاله أحمد أمين : « أنه كتاب خصب جدا من الناحية الاجتماعية فى العصر العثمانى فهو يقدم لنا حياة الفلاحين السذج ، ويقارن بين حياة المدن والريف وذوقهما ، كما أنه

رجل عفا الشاعرا والأديب والكتّاب الذى أضاع الشاشة الصغيرة بالصور ، وعزف على الكلمات من خلال الميكروفون ، وأثرى حياتنا بما أضاف من مقالات ، وبما وضع من كتب .. نحن نتحدث عن المرحوم « طاهر أبو فاشا » الذى كان منذ وقت قريب ملء العيون ، والأسماع .. وقد اخترنا

بعض أهل الريف .. ويزعم الشيخ الشرييني أن أم أبي شادوف !! ولدته ألقته في مزود البقرة ، وجاء عجل فلعه بلسانه فسمته عجيلا - تصغير عجل - واشتهر بأبي شادوف لما مال عليه الزمن وعمل أجيرا لسيقى الزرع ، بالآلة المعروفة بالشادوف .. وهو قوى ، ذو معرفة برعى الغنم يحسن القفز فى الحقول والمشى فى حمارة انقيط ، حافيا عاريا ، وهو يحمل فضلات البهائم الى الدار .. وينشد ..

أبو شادوف من يومه مجمص
شبيه الجرو يتنطط بقوة .. حدوة
وأبوه اليوم شيخ الكفر قاعد

حدا (أى عند) الصراف ورائه جنب حدوده
وهو يصوره بأسلوب تفوح منه روح السخرية.
فأبوه يملك حمارا أعرج ، وعنزين ، وحصة فى ثور ، ونصف بقرة ولكن سعادته لم تدم اذ مات الأب ، وحاول أن يخلف الوالد فأمسك النبوت وتمشيخ على الكفر ، لكنهم صادروا ما يملك ، وأنزلوه من مكانته ، وانتهت حياته للفقر الذى تحدثت عنه القصيدة فى أغلب أجزائها ..

ويقول طاهر أبو فاشا ان الشيخ الشرييني تعرض لطائفة من المظالم التى كانت تحقيق بأهل الريف وكان سببها نظام الالتزام والضرائب ، وبيروح الرجل يجرى فى القصيدة ، ويشرح لنا بعض أبياتها موضحا مدى ما يحقق بالفلاحين من عسف وظلم ، وهناك عشرات من الصور المضحكة المبكية التى يرسمها الشرييني للفلاح حين يأتيه الكشاف - أى محصل الضرائب - ساعتها يصير لقلبه لوعة ويرتجف ، وتتخلخل مفاصله ، ويضطر الى أن تخفيه زوجته فى « الفرن » ، خوفا وخشية من هؤلاء الملاعين ، الذين يأخذون كل شىء ، ولا يتركون له أخضر أو يابسا ، حتى ليتمنى الموت .. ثم يحكى الكثير عن طعام الفلاحين ، والكتاب يستطرد الى أشياء غريبة ، فهو حين يتحدث عن عدم نظافة الفلاح ، والقمل الذى يمتلئ به ثوبه ، يتحدث عن البرغوث .. ويقول ان أوله : (بر ..) وآخره (غوث) ، ويتساءل دون أن يجيب : لماذا يقفز البرغوث ولا تستطيع القملة ذلك ؟! ..

ولا يزال الشيخ الشرييني يتقصى فى هر

معجم غير مرتب فى بيان مصطلحات الفلاحين فى كل ما يتصل بهم من مآكل ومنبس ومواويل .. وبضيف الدكتور شوقى ضيف أنه « كتاب ألم بالأنظمة الظالمة التى بهزت الفلاحين وأثقلتهم فى العصر التركى ، ومن أجل هذا يعتبر الكتاب وثيقة هامة فى تاريخ مصر الاجتماعى » .. ثم يعرفنا طاهر أبو فاشا بالكتاب وصاحبه قائلا انه مصنف شعبى وضعه الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد ابن خضر الشرييني يقدم فيه صورة للقرى فى ريف مصر وحياة الفلاح المصرى فى القرن السابع عشر ، وسماه هذه التسمية الغربية ، والقصيدة فى أغلب الظن من نظم الشيخ الشرييني نفسه ، وهى فى بضعة وأربعين بيتا ، مكتوبة بالعامية ، وهى على علاتها من بحر الطويل ، وقد جرى فى شرحها مجرى الخلاعة والمجون .. والكتاب فى قسمين أو جزأين .. الأول تشخيص لحياة أهل الريف .. فيقول :

لا تصحب الفلاح لو أنه

نافجه (أى وعاء المسك) أرياحها صاعدة

ثيرانهم قد أخبرت عنهم

بانهم من طينة واحدة !

والجزء الثانى من الكتاب شرح للقصيدة ملي

بالكلمات النابية وإشارات العدية المكشوفة ..

وفى تقدير المرحوم طاهر أبو فاشا أن كتاب

« هر القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف »

مظلوم ، وأنه يحتاج الى قراءة جديدة ورؤية

جديدة ، فهو وثيقة شعبية هامة تسجل الحياة

المصرية فى ظلمات العهد العثمانى الذى أذاق

الفلاحين العسف والارهاب ، وقد ابتكر الشيخ

الشرييني شخصية أبى شادوف كنموذج لفلاح

ذلك العهد واستكمل بشرح القصيدة ملامح

صورته ، والحقيقة أنها قصيدة بلا قيمة فنية ،

لكنها تكشف عن الحياة فى ذلك الزمن ، ويستهلها

بقوله :

يقول أبو شادوف من عظم ما شكا

من القمل جسمه ما يضال نحيف

أنا القمل والصئبان ، فى طوق جبتي

شبيه النخالة يجرفوه جريف

والقمل تدل على الفقر والافلال من الشىء ،

أما « ما يضال » فهى كلمة « ما يزال » فى لهجة

هى بروز فوق باب الدار مثلث الشكل به ثقب يرى منها الطارق .. انها بمثابة العين السحرية والمتعب أداة لتصريف مياه الأمطار ، تصنع من الخشب وتحفر من الوسط بطول متر ، وتوضع تحت جدار الأمكنة المفتوحة التى تتساقط عليها الأقطار ، مثل أسطح المنازل ، وكذلك الشرفات .. واستبدلت حديثا بالمواسير ، أما الزرائيق ، فهى أشكال هندسية لها ضلعان توضع فى زوايا جدران البيت من أعلى الجدران من الخارج .. والليون صالة صغيرة تلى الديوانية - أى غرف الضيوف - والليون بلا سقف للتهوية وللأضواء .. والطاق مخزن للحطب أو الفحم يكون خلف الوجار ، أى موقد النار .. أما الرواشن فهى غرف الدور العلوى والسماوة فتحة لها غطاء متحرك وتكون فى سقف مجلس الرجال والطوايا هى سقف الدار وبها جسم مسقوف اسمه المنفوح .

نحن لا نريد لهذه « المفردات من التراث » أن تختفى من حياتنا ، بل نريدها أن تبقى ، بل ومتداولة ، رغم عنوان العصر عليها ، وزحف المدنية الحديثة ، الذى كاد أن يمحوها ، ويأتى عليها بالكمال .. ان الذين أثبتوها ، وترجموها لها ، ونشروها يستحقون منا كلمة اعجاب وتقدير ، لأن التراث الشعبى - كما تقول مقدمة الكتاب - له مكانته فى النفوس ، ولا نريد له أن يندثر خاصة مع حركة التغيير السريع .. هذه المفردات تحولت فى فترة زمنية قصيرة الى رموز للحاضر ، ومشاركة فى صياغة وجدان المواطن العربى وصنع مسيرته ولقد صنفت هذه المفردات فى شتى مناحى الحياة اليومية ، على طريقة تشابه المعاجم اللغوية .. مع الاستعانة بالصور ، وقد رتبنا الموضوعات فى مجموعات مترابطة بدءا بالدار ومكوناتها وبنى ذلك بيت الشعر ، ثم الأدوات المنزلية ، ومن بعدها الأسلحة .. إلى ذلك الأزياء : من ملابس الرجال ثم ملابس النساء .. وكان طبيعيا أن تاتى الحلى وأدوات الزينة بعد هذا .. وأخيرا المصنوعات البيئية ..

وعودة الى بعض هذه المفردات من التراث الشعبى ، وهى تثير لدى كبار السن أحلى الذكريات ، وتثير لدى الأجيال الجديدة حب الاستطلاع .. انهم من خلالها يزورون متحفنا وطنيا ، يبقى ذخرا مدى العمر .. اننا نعرف

القحوف ألوان العساد مستعرضا محفوظاته ، تجود بها مطالعته وقراءاته الواسعة ، إلا أن الكتاب رغم حلاوته لم يحظ بالاهتمام الشعبى اللائق به وانحصر فى دائرة المثقفين ، وتجاوز بعضهم عن عوراته ، وتسقطها آخرون .. وليس أطرف مما أورده فى خطب بعض فقهاء الريف .. « الحمد لله مستحق الحمد على التحقيق .. الذى جاء بالفرج بعد الضيق وأمر بالحج الى بيته العتيق وجعل السمن البلدى للعسل النحل خير رفيق » .

.. رحم الله طاهر أبو فاشا بقدر ما أثري - جادا - حياتنا الأدبية بانتاجه الفياض .. وبندر ما أضحكنا خلال ذلك بفكاهاته ، ومرحه ، وأقباله على الحياة ، رغم كل ما نزل به ولعلنا بين الحين والآخر نسمع واحدا من أعماله ، أو نقرأ مقالة من مقالاته ، أو نطالع كتابا من مؤلفاته ، تغليدا لذكرى رجل ، وأديب ، وفنان ، وشاعر ، أعطى الكثير ..

الكتاب الثانى :

من مفردات التراث الشعبى

هل تعرف ما : الخوخة ؟ والضباب ، والطرمة ؟ والمتعب ؟ والزرائيق ؟ والليون ؟ والطاق ؟ والوجار ؟ والكمار ؟ والسماوة ؟ والرواشن ؟ والطوايا ؟ والمنفوح ؟ ..

لا تتصور أنها كلمات غير عربية ، انها جميعا من « مفردات التراث الشعبى » التى أعدها الاستاذ محمد ابراهيم الميمان .. ولعل غموضها هو الذى جعلهم يضعون على الكتاب ترجمة الاستاذ عبد العزيز محمد الذكرى هذا الكتاب الطريف صادر عن لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون .. وهى بمثابة المجلس الأعلى للثقافة فى بلادنا ، ولها فروعها فى كافة أرجاء البلاد ، ولها نشاطاتها الواسعة .. والكلمات التى سألنا عن معانيها كلها تدور حول البيت والدار .. والخوخة باب صغير فى أحد مصراعى باب الدار يسمح لأفراد العائلة بالدخول والخروج دون فتح باب الدار نفسه الذى يكون عادة كبير الحجم والذين زاروا دار ابن لقمان فى المنصورة - تلك الدار التى أسر فيها لويس التاسع بعد هزيمته ، سوف يجد لباب الدار ضبة - وهى كلمة تستخدم فى ريف مصر - وهى عبارة عن أقفال مصنوعة من الخشب .. والطرمة

يرغب فى عمل معجم أو قاموس شبيه بهذا الذى أصدرته ، ان من يفقد تراثه ، كمن يفقد ذاكرته ٠٠ لان التراث هو ذاكرة الأمة ، وأمة بلا ماضى لن يكون لها مستقبل ، لذلك نشدد على يد الذين قاموا بهذا العمل العلمى المبهى والطريف معا ٠٠

وسؤال آخر :

هل تعرفون ما هى الحماخ ؟ والزناط ؟
والرشرش ؟ والمرتهش ؟ والبناجر ؟ والزنود ؟
والحجول ؟ ٠٠ من المؤكد أنكم لم تسمعوا بها ٠٠
الجواب أنها كلها من الخلى الذى تتزين به
النساء ٠٠ هل تصورتهم ذلك وهذه الكلمات
تتوالى عليكم ؟ لا نظن ٠٠

الكتاب الثالث

حكايات من أفريقيا

ترامن صدور كتاب « حكايات من أفريقيا »
- ندرا - مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا
بالمعاصرة قامت تلك الصدفة دليلاً على الاهتمام
الذى توليه لأدب الدول الصديقة ، وعلى الرغبة
المؤتدة فى التعرف عليه ، وعليها ، فمن حقهم أن
يذيع ويشيع ذلك الأدب الثقافى البديع والرائع ،
ويخفى ما اشارت اليه مقدمه الكتاب من أن
المستشرق البريطانى بيرتون أعلن أن الاستعمار
الأوروبى نزح من أفريقيا ضمن ما نزح : ربع مليون
حكاية شعبية ، استمتعوا بها فى أوربا وأمريكا
بينما يحرم النيجر من قصص نيجيريا ، وتحرم
غانا من ادب غينيا ، والعكس صحيح فما عرفت
نيجيريا ادب النيجر ، ولا غينيا ادب غانا ٠٠
وبالتالى فان علينا أبناء القارتين - أفريقيا وآسيا -
أن نبذل جهداً مضاعفاً لكى نتعرف على تراثنا ،
ونستلهمه ، ونفجره ، ونواجهه من أجل أدب
جديد ينتمى إلينا ، وننتمى إليه ٠٠ ومن هنا كانت
هذه السلسلة (مكتبة التراث العالمى) التى صدر
منها حكايات من الصين ، وحدايات بوشكين
الخرافية ، والمجموعة الافريقية التى بين أيدينا ،
والتي تضم ست عشر قصة من أجمل القصص
الشعبية فى القارة العذراء السمراء ، وأخذت
رسومها الجميلة المعبرة عن كتاب « رسوم أفريقية
من المصادر التقليدية » ، فجاء الكتاب فريداً فى
قصصه ولوحاته ٠٠ والقصص الأولى تجيب على
سؤال يقول : كيف نزلت الحكايات من السماء ؟
٠٠ انها حكاية ناسى العنكبوت البشرى ، الذى
نسج سلماً صعد عليه الى السماء ، وحقق لصاحب

الانداح ، والصحاف ، والضوائى ، والمغساروف ،
والمنجل ، والرحى ، والاقمصاص ، والاباريق ،
والمنجرة ، وربما السحارة ، لكن ماذا عن الادوات
المنزليه التى يقال لها : المصنعة والمسواط
والعززاله والتنارة والحماشة والفاتية ؟ وفى
ملابس الرجال هناك المقطع والمردون والصابه
والمزوية والبشيت والشططه والبريم والزراويل ٠٠
وفى ملابس النساء هناك الدراع والشانكى وأم
عصا والدفة والمدار والبريل ومرض الهيل ! ٠٠

ونذكر أننا لن نقرأ هذه الكلمات كما تنطق ،
لكنها محاولة من جانبنا لكى نثير حب الاستطلاع
عندكم لكى تبحثوا عن هذه المفردات ، وأن تعرفوا
معناها من خلال هذا المعجم المريح الطريف الممتع
٠٠ بل ليت الذين يعنون بالفنون الشعبية فى كل
أرجاء وطننا العربى يعدون معجماً من هذا اللون
للكلمات والمفردات التراثية التى كانت تستخدم
فى البيوت ، والأزياء والصناعات الشعبية ٠٠
لقد وردت فى الكتاب مفردات خاصة بالصناعات
البيئية من منتجات الخوص التى قد لا نعرف منها
شيئاً غير « الفقه » بينما هنا كلمات : المخارف ،
الحصغه ، السناف ، الرش ، المفاف ، المعش ٠٠
وفى المنسوجات الصوفية نعرف البسط ،
ولا نعرف المزورة ، العدرل ، القطف ، المرادة ،
الشهاله ، البشاعة وفى المصنوعات الجلديه نعرف
المحلة ، ولا نعرف النيرير ، والعلة ، والعروق ،
والجعد ، والعاروك ! أما الصناعات الخشبية ،
فلا نداد نعرف منها الا الدواة والمشاية وهناك
كلمات كثيرة لم نسمع بها مثل الجحيشه ، المدمقه ،
المحجان ، المسطعة ، السيفان ، والمجابه ٠٠ هل
من مترجم ؟ ٠٠

لقد فسر كتاب « من مفردات التراث الشعبى »
اعداد الأستاذ محمد ابواسيم الميمان وترجمته
الأستاذ عبد العزيز ميمى ، ويذكر ٠٠ اشير من
تلك المفردات ويسرها لنا ، ويضاف اليها صوراً
نادرة ٠٠ هذه الصور من معرض الأستاذ سعد
اجنيدل ، الخاص ، ومن الواضح اهتمامه الكبير
بالجوانب المادية وثقافتها فى اسراره ، وهى فى
طريقها للاندثار اذا نحن لم نبقيها فى متحف
خاص بها ٠٠ ولحق أننا نحس بالامتنان للجمعية
العربية السعودية للثقافة والفنون لرعايتها هذا
التراث الفريد ، وليتها تمد يدها بالمعرفة الى من

الحكايات مطالبه الثلاثة الصعبة القاسية ، فمنحه هذا صندوق الحكايات الذهبى ، وعندما فتحها تنأثرت منه القصص والحكايات فى جميع أنحاء الدنيا . . . ومنها هذه الحكاية ذاتها !

وتروى قصة « طائر المطر » - ضمن مجموعة حكايات أفريقية إصاردة عن دار الفتنى العربى - تروى كيف حاول الصغير « بأنيوم » أن يفتنى « طائر المطر » ليسقط المطر على أرضه ، ولتروى الزروع ، وتكثر المحاصيل ، ويعم الخير بعد أن يذهب الجفاف ، وتنتهى المجاعة . . ونجح الصغير فى اصطيد الطائر الذى راح يبكى وينوح ، وكف عن التغريد ، ولم ينزل المطر . . وقال الحكيم : كيف يغنى السجين ياولدى ؟ كيف ؟ . . وأطلق الصغير الطائر ، يرفرف الى أعالي السماء ، وفجأة انهمرت أمطار وفيرة دافئة ، فوق القرية . . كم ينشغل الانسان الأفريقى بالمطر والماء ! . . وهو ينشغل أيضا بالنار ، اذ يسأل الثرى خادمه الصغير : كم يستطيع أن يبقى المرء عاريا فوق قمة جبل مغطاة بالثلوج . . ويتحدى الصغير أن يفعل ذلك ، لقاء بضعة قراريط من الأرض ، ويقبل هذا التحدى . . وعلى قمة جبل مقابل أو قد صدأيق الخادم نارا يتطلع اليها ، ويتذكر الدفء ويحس به . . وينجح الخادم فى قضاء الليلة وسط الثلوج والعاصفة ، لكن الثرى يغدر به ولا يقى بوعده ، اذ اعتبر النار الموقدة على بعد كيلو مترات فوق الجبل الآخر سر بقاءه . . ويلقن الخادم وصديقه ذلك الثرى درسا لا ينساه . ومعه القاضى الذى انحاز ضد الخادم . . ما الدرس ؟ ، ذلك ما تحكيه القصة . . ويستمرعى الثعلب - بمكره ودهائه - الثعلب فى قطع بطيخة طارذته وراح يجرى من أمامها ، ويستصرخ الفيل والأسد والدب لانقاذه منها . . ترى من نجح من هذه الحيوانات ؟ . .

وللقصة بقية فى حكاية أخرى ، تدور أحداثها من خلال حوار بين الثعلب وقدميه الأماميتين ، والخلفتين ، ومع عينيه ، وأذنيه ، وذيله . . وأثناء ذلك يصل الكلب ، ويحاول الثعلب أن ينقذ نفسه من أنيابه . .

والقراءة المتأنية لـ «حكايات من أفريقيا» سوف تكشف لنا عن عوq تفكير الإنسان الأفريقى وحكمته

وبجئه الدائم والدائب عن فلسفة الوجود والحياة ، وهو كثيرا ما يفاجئنا بأفكار غاية فى السمو . .

وعندما نتوقف قليلا عند حكاية المحاكمة العادلة سوف نستشف لهفة الأفريقى وسعيه الى العدالة ، والحكاية تحاكم كلبا « سرق » شهية رجل غاية فى الشراء ، وعقوبة السارق فى عرفهم قطع يده التى تمتد الى ما ليس لها . . وعندما تتكرر السرقة فلا بد من عقاب أكبر . . كالضرب حتى الموت . . وكم تعاطف الناس مع الكلب ، وشعروا بأن هذا الحكم قاس ، لكن القاضى أفتى بضرورة عقاب روح الكلب وروح الكلب حسب عقيدتهم تكمن فى ظله ، لذلك كان على الثرى أن يضرب الظل حتى تزهر روح الكلب . . وبين ضحك الناس راح الثرى يضرب الظل ، دون أن يمس الكلب نفسه ، والا ضرب الرجل بنفس السوط . . وبدأ الثرى ينهال بالسوط على الظل الكبير مع الصياح ، وظل الظل يتقلص حتى اضطر الثرى الى أن يقبع على ركبتيه لمواصلة عقاب الكلب . . والناس تضحك والتراب يتطاير يغمره . . وكان القاضى قد ترك حصانه ، ولم يربطه . . ولم يعرف الناس السر ، لكن الثرى غافل الجميع وقفز فوق الحصان وهرب بين دهشتهم ، وأذهلهم أن يأمرهم القاضى بأن يتركوه يمضى . . ولن يرجع خوفا من أن يعاقب على سرقة الحصان ! . . ونجا الكلب وصودرت أموال الثرى لصالح القبيلة التى ارتاحت من هذا الرجل المستغل ! .

لقد حاولنا أن نلخص لكم بعضا من «حكايات من أفريقيا» . . تلك الحكايات الشعبية التى نقلها الكتاب عن القارة العظيمة ، الصابرة ، وقد استطاع أهلها على مر التاريخ أن يبدعوا هذا اللون ، وقد ذاع وانتشر فى الكثير من أبحاثها وصولا اليئنا كى نستمتع به ، كفن أصيل توارثوه عن الأجيال ، وقد تخللته حكمة السنين ، فصار فريدا فى بابه ، عميقا فى معناه ، كاشفا لما بعض جوانب فلسفتهم فى الحياة ومحاولتهم ادراك كنهها . . وقد اكتفينا بقدر قليل من الاشارات الى قصص لا يتجاوز عددها خمس الكتاب الزاخر بما هو جميل وجليل . . ان القراء - كبارا وصغارا - سيجدون فى هذه الحكايات شيئا جذابا وساحرا مثل القارة ذاتها ، اذ حكاياتها صورة لها ، بلا محاولة للتزييف أو التقليد . .

ذاتها ، ونحن على ثقة من أنكم سوف تقرأونها أكثر
من مرة ٠٠ وفي كل مرة تتزايد متعتها ، وأدراك
مدى حلاوتها ، إذ هي منا ، وعنا ، والينا ٠٠

ونحية للدار التي تشرى وجداننا بالتراث :
محافضة عليه ، ناشرة له ، من أجل امتناع الصغار
والشباب ، الرجال والكهول ٠٠

إنها نابعة منها . ومن ظروفها ، وحياتها ، وواقعها ،
لذلك تأتي في مستواها أصالة وفنا وعمقا ٠٠
وكم كنا نود لو خصنا لكم قصة (انظر وراءك
بقدر ما تنظر أمامك) ٠٠ أو قصة (كم تساوى
الظلال ؟ لتدركوا الى أى مدى استطاع الانسان
الافريقي - المبدع والخالق - أن يصوغ حكمته في
حكايته ، لكننا نتطلع الى أن تطالعوا القصص



● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٣٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالاة
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ زملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

المدينة المخرقة

علاء الدين وحيد

بالرغم من أن البحث الميداني خاصة في الجوانب الجديدة في دنيا الفولكلور ، لا يقل أهمية ان لم يزد عن الدراسات النظرية . لأنه يربط بشكل معاصر وأقوى ماضي حياة الشعوب بحاضرها . الا أن هذا الجانب لا يحظى باهتمام الدارسين ، ربما لأنه يحتاج الى جهد أكبر ، وعوائق لا عداد لها ، لابد من اجتيازها ، ليخرج الماثور الشعبي مخلوقا كاملا ينبض بالحياة التي تؤثر .

مدينة على النطاق الخاص . بل ينبعث بالتحديد من أنها مدينة موقعها على وشك الاختفاء من الوجود والغرق الى الأبد ! بعد اتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات ، بالقرب من مدينة « حديثة » التي تبعد عن مدينتنا ٧٠ كيلو مترا . كما أغرق السد العالي في مصر أرض النوبة .

واذا كانت القرى النوبية المصرية قد عرفت لوعة ضياع أو فراق الوطن الصغير واختفاء أرضه الى الأبد بسبب إقامة السد العالي ، فقد قاسته « عنة » بصورة مضاعفة . فبينما استغرقت معاناة الأولى وقتا قصيرا نسبيا بفضل العوامل السياسية التي دخلت في مصر القضية بشكل حاسم . استمرت معاناة الثانية زمنا جد طويل . ليس بضعة أعوام تقل عن أصابع اليد الواحدة كما وقع للنوبة ، بل ذاق مرارتها أكثر من جيل !

فبالرغم من انه تقرر إقامة السد الذي كان بمثابة حكم بالاعدام على المدينة الصغيرة ، الا أن الحكم مع مرور السنين لم ينفذ ! ومعنى ذلك ان « عنة » ظلت طوال ذلك الوقت الذي يبلغ أكثر من عقد ، محاصرة مقيدة ، في حالة أشبه باللاموت واللاحياة ! بعد أن وئد المستقبل واضمحل الحاضر واختصر التنفس في أقل نبض ، وأهل المدينة يعيشون « في عزلة خانقة رهيبه » . (ص ١٣) يعانون من « الداء السرطاني المخيف

وقد توفر الدارس العراقي عبد العزيز العاني في « المدينة المخرقة » ، على بحث من هذا النوع ! فلأن صاحبه يؤمن أن الفولكلور شيء غير متحفي ، ليس مكانه أروقة الجامعات في أحسن الأحوال . فاختياره يقع على موضوع شديد الجاذبية ، هو فولكلورية مدينة عراقية صغيرة هي « عنة » . تتعاقب فيها كأي مجتمع أصيل . الروح الشعبية بالحياة العصرية . كأنه يريد أن يجسد قيم الحياة العراقية والتراث العريق ، من منظور الماثور الشعبي .

ويذهب مؤلفنا في ايمانه بتراث الشعب الى حد القول :

« ولسنا مجانبين للحقيقة لو قلنا ان ذلك التراث - وأعني به الشعبي خاصة ، أكثر صدقا من التاريخ . لأن التاريخ لا يعدو كونه نتفا مزوقة انتقيت بعناية من قبل المؤرخين الذين رافقوا الحكام والملوك والسلطين وأهملوا حياة الشعب الحقيقية ولم يعيروا ثقافته وفنونه وفلسفته سوى الاهتمام البسيط ، تحت أبواب السوقة والحمقى والبغلاء وغير ذلك دون أن يلمحوا للأسباب التي دعت هؤلاء لأن يكونوا جهلاء أو حمقى أو بخلاء . » (ص ٩) .

واهتمام عبد العزيز العاني بمدينة عنة - وهي مركز قضاء في محافظة الانبار - بالذات ، لا يرجع فحسب الى نكهة مميزة تتسم بها كل

القضية مشتركا المتلقى فى الحوار وفى الحكم
أيضا .

ويلجأ عبد العزيز العاني الى أدق التفاصيل
فى رسم « المدينة المغرقة » ، فهو يريد أن يصل
من « عنة » الى أبعد دقائقها لتجسيد عالمها .
فلا يفوت المتلقى شيئا مهما ضئول . لذلك تتناثر
فى الدراسة الكثير من هذه الأشياء الضئيلة عميقة
الأثر ، مثل حرص الباحث على تسجيل أسماء
الجزيرات الصغيرة التى تظهر وسط النهر أيام
التحاريق !

وأصالة باحثنا تبعده عن التقليدية فى اختيار
زاوية تناول ، التى يعالج بها ومنها عالمه الذى
يحسد . ومن هنا فهو بعد مقدمته الواقية التى
تقوم بعملية التعارف بين المتلقى والمدينة
المغرقة . يتلمس أولا المسالم الفولكلورية
الرئيسية المشكلة لمدينة « عنة » ، وهى فى نفس
الوقت أظهر أنشطتها الاقتصادية والاجتماعية .

والعاني لا يلم المامة سريعة بكل معلم ، بل
يتوفر على دراسته والاحاطة به من كل جانب
كأنه يقدم مادته للقارئ العادى والمتخصص
معاً ، ففي فصل الحياكة اليدوية ، التى يعود إليها
بعض شهرة المدينة القديمة . لا يكتفى بالإشارة
الى أن عنة واحدة من أعرق المدن العراقية فى
حياكة « العباءات والبسط » . بل يعرض
بتفصيل شديد ، أهم منتجات المدينة من النسيج
القطنى والصوفى وأنواعه التى تصل الى ١٤
صنفاً ، والتعرف بها كذلك !

ثم يشرح أهم العمليات التى تجرى على
الصوف والقطن ، قبل الوصول الى مرحلة
حياكتها . وبعد ذلك يفصل عملية الحياكة
نفسها . ولمزيد من الفائدة ، تكون الرسوم
الإيضاحية عوناً للمتلقى فى المتابعة . خاصة
ودارسنا يعطى اهتماماً كبيراً أيضاً للخطوات
العملية لمختلف العمليات التى يعرضها .

والتماس العاني الاحاطة بموضوعه من كافة
جوانبه ، وسم تناوله بالواقعية الشديدة التى
تضم الجميل والقيح ، لا تقلت شيئاً . وهو
منهج يغضب المتحذلقين الذين يريدون من الفن
والأدب والبحث . . . الاقتصار على كل ما هو قوى

التي استهلك بقاياها وأدخل الجزع الى نفوس
العجائز والشييوخ الذين يعشقونها بجنون
وينتمون إليها بكل أحاسيس الانتماء . وما ذلك
سوى شبح (السد) الجاثم على صدرها ، الآخذ
بتلابيها . منذ بضع سنوات . فلاحق آت إليها
كرصاصية الرحمة ولا هو تاركها للحياة .
(ص ١٦) .

و « المدينة المغرقة » جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها
دارسنا عن مدينة « عنة » . ويشتمل الجزء الأول
الذى نتناوله على ثلاثة أبواب ، الأول : « الحياة
العملية » ، ويعرض للحياكة اليدوية ، صناعة
الفخار ، النواصير ، الزراعة ، صناعة الخوص
والخصف ، صناعة الدبس والسيرج ، وسائط
النقل النهرية .

ويقدم الباب الثانى وهو « الحياة الاجتماعية » ،
ثلاثة جوانب : الدواوين . تقاليد دورة الحياة
(الزواج . الحمل . الولادة . الختان . الملة .
الموت) . المعتقدات الشائعة (المعتقدات الخرافية .
الأحلام . المناسبات الدينية) .

أما الباب الثالث « الحياة العامة » فمتناصرة
هى : الأزياء . الحلى . التزيين . لرازم البيت
الضرورية . الأطعمة الشعبية . الأوزان والمقاييس
والمقادير . الأمراض وعلاجها الشعبى .

ومعالجة الفولكلور عند العاني ، غير منفصلة
عن الواقع المعاش ، بل هى مرتبطة به أشد
ارتباط . لأن التراث الشعبى روح تسرى فى
النض القومى جماعات وأفراداً . . من الماضى
الى الحاضر الى المستقبل . ولذلك فإن تناول إحدى
القضايا يسوق كأنه الحتم ، الى تنفس اليوم
وهوموه وأحلامه . من خلال ما يحمل باحثنا من
حسن تقلى واضح .

ان دارسنا يكتب عن « المدينة المغرقة » من
موقع الحب والاعجاب ، ولذا فالتعاطف الشديد
مع عالم « عنة » فى الجليل من شئونها والضئيل .
هو الذى يسم التناول . وهو تعاطف موضوعى
لا يعرف الميل والهوى وغماض العين عن الخطأ .
ومن هنا نجده يتوقف مثلاً عند ظاهرة غرام أهل
المدينة بالثرثرة ! (ص ٣٠ - ٣١) ولكنه
لا يفصل السبب عن المسبب ، بل يناقش جذور

ورقيق وجميل .. بحجة أن الابداع ملكة رقيقة لا تهيط الى مستوى التعرف على المخلوقات الشائنة والدميمة ! ان الحياة التي تضم الحسن وتنبو عن الغليظ ، وتعترف بالمهذب وتتجاهل سىء الأدب .. حياة مصطنعة مريضة لا وجود لها . ومن هنا تعرض « المدينة المخرقة » بين الحين والحين بعض ما يخفى المجتمع بعيدا عن الحسى الرقيق ، مثل لقطة « امتحان » نسوة أهل الشباب الباحث عن عروس المرشحة للزواج . فيكون احدى مواد فحص الفتاة ، فى البيئات المغلقة الأقرب الى الفقر .. تنظيف الرأس من القمل ! (ص ١٣٨) .

ولعل واقعية العاني نابعة أصلا من ملكة صاحبها النقدية ، التي تستحوذ بشكل واضح على دراسته . ان النقد قبل أن يكون شجاعة فهو أمانة وصدق ودقة .. تعمل على تكريس بقية الفضائل سواء فى الحياة أو الفكر أو الفن . وهذه الملكة تبدو فى بعض الأحيان عند كاتبنا ، كأنها « القفشة » التي تحاصر الانحراف ، أثناء حديث الباحث عن النساء وأعراض الحمل ، يكتب ساخرا من امرأة ساقطة :

« وربما تأخرت الولادة حتى الشهر العاشر مما يروى فى المدينة حول الانجاب السريع هو أن واحدة من النساء قد أنجبت فى الشهر الثالث من زواجها . فعندما طلب زوجها تعليلا لذلك أجرت الحساب التالى : « تموز وموز وميزران ، وشباط وبيط وبيطران ، والنفضح والهل والعلبنة » . واقتنع ذلك الزوج « الذكى جدا » « بحسابها » !! (ص ١٥٥) .

ومع نقد العاني المندد بالجهل والجمود ، فالمتلقي لا يتمثل فيه استعلاء المثقفين أو عنجهيتهم ، كما يجد عند الكثيرين غيره . مستغلين فى ذلك موقع التقدم العلمى الذى يعالجون منه ضمنا ، بعض القيم الرجعية والمتأخرة فى الحياة الشعبية . وكأن المواطن المحاصر وحده هو المسئول عن القيود التي تكبله . لذلك نجد فى معالجة عبد العزيز العاني ، أن مسئولية التخلف تقع أيضا بنفس الدرجة ولعلها أكثر ، على نظام الحكم نفسه .

يقول دارسنا عن تجميعه لأكبر عدد ممكن من المعتقدات والتي لها الأثر الفعال فى تكوين الفرد السيكولوجى .. وفى شدة الى الوهم والضلال . وما سبب ذلك الايمان المطلق أو التفسير بتلك المعتقدات سوى عجزه عن تفسير الظواهر الطبيعية وقصور عقله ومجمعه عن فك طلاسم تلك الظواهر .. وقصور السلطة والتشريعات والعلم عن ايجاد حلول لكل مشكلات الفرد .. وعلاقته بالناس والأشياء » (ص ١٨٩) .

وأغلب الظن أن هذه المعالجة الجيدة ، التي يقدمها عبد العزيز العاني فى « المدينة المخرقة » ، تجاوز أهميتها مجرد الدراسة . اذ هى فى الوقت ذاته مادة أساسية للتشكيل .. يرجع اليها فى تناول العديد من جوانب الحس الشعبى والفولكلور ، لا فى مدينة عنة وحدها بل فى القطر العراقى ككل . بجانب أنها ذات أهمية كبيرة بالنسبة الى الأدب الشعبى المقارن . ففى كثير من ملامح الانسان العاني ، العديد من ملامح الانسان العربى فى كل مكان .

ولعل الباب الثانى « الحياة الاجتماعية » ، يقطر بشكل بالغ الدلالة الأصول المشتركة للنبيز الشعبى العربى ، والمناسخ الفكرى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى ، كان الانسان العربى وهو ينظر فى مرآة « عنة » التي صقلها دارسنا ، يشاهد ذاته فيها ! ولولا اختلاف اللهجة المحلية لكان التطابق كاملا !

ومع أن الدراسة الميدانية هى بالدرجة الأولى . اندماج كامل فى الواقع المحلى ، الا أن ذلك لا يمنعها بالطبع من استيعاب النظرى من التناول .. استكمالا لملامح الصورة وتعميقا لها واحاطة بأبعادها المختلفة .

وفى « المدينة المخرقة » يفقد المتلقى هذا العنصر ، خاصة المتصل بالجانب المقارن الواقع خارج عنة . فلا مقارنة ولو ضئيلة الى اتفاق أو اختلاف بين ما يعرض ، وبين ما يقع خارج «عنة» والعراق . وهكذا يصبح الاستثناء أن يقارن باحثنا ! وحتى وهو يفعل ، يلمس ذلك لمساجد رقيق كأنه مكره عليه ، فلا يستشهد بما هو

الى الفصحى ليستقيم الأمر ! ويعظم خطر هذا
الاهمال فى الموقع الهام ، عند الاستشهاد بالمثل
للتوضيح أو التوكيد . فلا يفقد الاستشهاد مجرد
وجوده فحسب ، بل يفسد على القارئ متابعتة !

وعذر باحثنا ازاء هذا المنهج ينتقى تماما ،
عندما يفضل أن يطلق اللفظ العامى على الأشياء
المشهورة ، التى عرفت أسماؤها الفصحى منذ
زمن بعيد . ولا تحتاج الى أسماء جديدة مثل
الطيور والأسماء (ص ١١٠ ، ١١٢) . وبذلك
يعتم ولا يكشف ويغمض ولا يوضح !

خارج عن المدينة المعروفة ! كما فى حديثه عن
« حكاية السلوة » اى السلالة (ص ٢١٠) .
فهو بلمسة خاطفة يلفت الى وجود مثل هذه
الأسطورة الخرافية التى يصدقها العامة « فى عدد
كبير من مناطق العراق والدول العربية الأخرى » !

ودارسنا طوال بحثه القيم لا يستشعر لحظة
واحدة ، أنه يكتب أيضا للقارئ العربى غير
العراقى . ولهذا لم يعبا أبدا بشرح وتفسير المثل
العراقى العامى الذى يقدم ، والذى بدا فى أغلب
الأحيان لغة أجنبية ، فى أمس الحاجة الى الترجمة



مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم

كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور

الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات

الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

التراث الشعبي

في رواية والتعامل

عبد الفنى داود

أجمع الباحثون على إطلاق مصطلح (التراث الشعبى) على جميع جوانب الماثورات الشعبية التى انتقلت شفاهة ، وتتألف عناصر التراث الشعبى من ملاحم وروايات وقصص وحكايات شعبية وتراث وأغان وحكم وأمثال شعبية وأساطير (وان كان البعض يخص الأساطير بعلم الميثولوجيا) .

وهذا كله يعنى كل ما هو منقول شفاهة من الماثورات و (الأساطير) والاحتفالات ، او هو الأدب الشفاهى الذى يعنى ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة ، وأهم خصائصه : الشفاهية والعراقة والواقعية ، وانه نتاج الجماعة ، ويتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى . . والأدب الشعبى هو فرع من فروع التراث الشعبى يتسم بالفطرية والصدق ، ويتضمن طاقة متباعدة وطابعا خاصا لغة وتعبيرا ، ويعنى هذا الأدب بتشويق المعانى ، وشعره له أوزانه الخاصة .

الشعبية والملاحم والمواويل - كمواد صيغت من قبل . . الا اننا قد نجد الأسطورة الواحدة ، وكذلك الأمر بالنسبة للحكاية الشعبية مثلا - كانت تطرح نفسها للمعالجة عند أكثر من كاتب . . لذا فاختيار العناصر الشعبية واستلهاهم المواد الفولكلورية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب يستطيع أن ينهل منه ليحقق

ولقد كان التعامل مع التراث الشعبى - ولا يزال - متبعا لكثير من الكتاب . . يلجأون اليه فى كثير من موضوعات أعمالهم الفنية ليشاركوا بأرائهم فى القضايا المعاصرة . . فمنذ المسرح اليونانى حتى الآن نجد الكثير من الروائيين وكتاب المسرح والشعراء والفنانين التشكيليين والموسيقيين وغيرهم يتعاملون مع الأسطورة وألوان التراث الشعبى كالحكايات

ذاته الفنية ويؤكد شخصية أمته وبيئته المحلية
التي ينتمى إليها .

ولقد تأثر الفن الروائي في القرن العشرين
بالتراث الشعبي كثيرا . هذا الفن الذي
كانت موضوعاته الأساسية مشكلات الإنسان
وكوابيسه وطموحاته في هذا القرن ، ومثال
على ذلك أننا نلاحظ ارتفاع الصوت اليوناني
القديم عند أبطال هيمنجواي في الروايات .

ومن المعروف أن أرنست هيمنجواي
(١٨٩٩ - ١٩٦١) قد أدخل (التقاليد
الدارجة) - بشكنا ما - في الرواية الأمريكية
.. ولابد لمن يقرأ (هيمنجواي) أن يربط
بينه وبين شاعر الرومانسية الكبير (كوليردج)
من ناحية ، وبين (ت . س . بيوت)
و (عزرا باوند) من ناحية أخرى .. فالتوازي
الأسطوري في الشخصية الشهيرة « الأرض
الخراب » ل ت . س . بيوت نجده في
رواية هيمنجواي « ستشرق الشمس ثانية »
١٩٢٦ .. بل إن هيمنجواي نفسه يصف
روايته « وداعا للسلاح » ١٩٢٩ بأنها رائعة
شكسبير « روميو وجوليت » على طريقته الخاصة ،
ولقد حول الأيرلنديان (ويليام بتلر ويتس)
١٨٦٥ - ١٩٣٩ ، و (جون ميلنجتون سينج)
١٨٧١ - ١٩٠٩ - من خلال التزامهما بالأجواء
الريفية الأيرلندية - رغم أن هذا الالتزام
لم يكن مطلقا - إلى نقطة قوة .. وفعل
(ويليام فوكنر) ١٨ - ١٩ (الذي يربطه
النقاد بالجنوب الأمريكي بشكل تلقائي) شيئا
مماثلا حين جعل المجتمع الريفي الذي ينحدر
منه والذي يتناوله في معظم أعماله الروائية .
كمنبع خصب .. وسيلة لتطوير وصقل
مضامينه الروائية .. (ففوكنر) منهمك في
الماضي والبيئة الريفية . لدرجة أن بعض
النقاد اعتبروا رواياته مجرد دراسة سوسولوجية
غير أكاديمية ، ونجد في رواية « مائة عام من
العزلة » ١٩٦٧ للروائي الكولومبي (جابرييل
جارسيا ماركيز) (من مواليد ١٩٢٨) ما يذكرنا
بأسلوب (وايم فوكنر) ، و (فيرجينيا وولف)
- لا سيما في كتابها « أورلاندو » - وبأسلوب
الباروك في المزج بين الواقع والخيالات ، وبأسلوب

(اللصق) أو اقتراض بعض الأحداث والشخصيات
من أعمال نثية أخرى . هذه الرواية التي نجفل
وتحشد بالحوار والعجائب في ثنايا الأحداث
(الحقيقية) وكجزء متمم لها بنفس الطريقة
التي تروى بها أبسط الأحداث الواقعية
وبأسلوب طبيعي غير متكلف يستدرج القارئ
إلى التسليم بأن ما حدث أمر طبيعي في عالم
قرية (ماركيز) (ماكوندو) .. ربما لأن
(ماكوندو) عالم جديد حديث النشأة ..
لا يستغرب فيه شيء ، ويكفيها من أمثلة الحوار
أو بساط الريح الذي أحضره الغجر معهم ،
في رواية « مائة عام من العزلة » البساط الطائر
وكيف أن الغجرى (ملكياديس) بعث حيا بعد
مئاته ، ثم مات مرة أخرى ، والزهور التي
تساقطت أثناء دفن (خوسيه أركاديو بوينديا) ،
وحديث (أورسولا) معه بعد وفاته ، والنبؤات
العديدة التي تمتتها الرواية ، وحلم انشاء
مدينة (ماكوندو) الصاخبة التي (جدران
بيوتها مرايا) ، والأمطار التي ظلت تهطل على
(ماكوندو) دون انقطاع مدة أربع سنوات
وأحد عشر شهرا ويومين .. وإن كان لنا أن
نستثنى من هذه الخوارق مبالغة شعرية رائعة
ما هي الجميلة (زيميدوس) التي صعدت إلى
السماء جسدا وروحا ، والتي يقول الراوي
إنها (في الحقيقة لم تكن مخلوقا من مخلوقات هذا
العالم) .

إن كل أجيال الروائيين في العصر الحديث
يعنون عناية فائقة بالتراث الشعبي وبعيرون
الأدب الشعبي القديم بوجه عام ، وقد وصف
بعض النقاد رواية (مائة عام من العزلة) مثلا
بأنها عودة إلى فن الحكاية في أنقى صوره ..
كما يتجلى على سبيل المثال في حكايات
« ألف ليلة وليلة » .. فهي مثلما تتضمن
حكايات عديدة متشابهة ، ويسودها جو سحري
كما نرى في البساط الطائر والصندوق
السحري (ماكوندو) كمنطقة مسحورة مليئة
بالحوار .. وقصة خلق العالم (التكوين) ،
والقدر المكتوب (سفر ملكياديس) ، والعقاب
الالهى لمن يعيث بنواميس الخلق (ذنب الخنزير)
وأشباح الموتى ، والصعود إلى السماء
(زيميدوس) .

ولقد ولد مؤلف رواية « وداعا للسلاح » (أرنست ميللر هيمنجواي) في يوليو ١٨٩٩ بمدينة شيكاغو ، وتنشأ الأقدار أن يكون انتحاره في شهر يوليو أيضا من عام ١٩٦١ ، وتربى في شمال ولاية ميتشيجان التي استخدمها كخلفية لعدد من قصصه ، وكان يذهب مع والده الطبيب وهو لم يتجاوز العاشرة الى الغابات للصيد والرمية ، والى الرغبة في قهر الموت تتحكم في مصيره ، رحلات صيد الأسماك .. ومنذ البداية كانت وتدفعه الى الانغماس في الحروب والمعارك ، ودارت أهم رواياته حول الحياة ، وعاش تجاربه قريبا من الموت .. اذ عمل محررا عسكريا في عدة صحف أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها وعاصر النزاع بين الأتراك واليونان عام ١٩٢٢ ، وظهرت أولى مجموعاته القصصية عام ١٩٢٣ ، وبعدها تفرغ لكتابة القصة . وفي فرنسا عام ١٩٢٦ نشر روايته الأولى « ستشرق الشمس ثانية » التي انتشرت انتشارا كبيرا لأنه عبر فيها عن خيبة أمل جيله الضائع ، وتلاها روايتنا « وداعا للسلاح » عام ١٩٢٩ التي تعتبر وصفا رائعا وقويا للحب ومآسى الحرب ، وتلى هاتين الروائيتين عدة أعمال ثانوية من بينها « موت في العصر » ١٩٣٢ ، و « تلال أفريقيا الخضراء » ١٩٣٥ ، وفي عام ١٩٣٧ نشر روايته « أن تملك أو أن لا تملك » التي اشتهرت بلقب (رواية الكساد) لأنها تعبر عن فترة الثلاثينات المظلمة في تاريخ الولايات المتحدة ، ثم اشترك هيمنجواي في الحرب الأهلية الأسبانية وكتب مسرحية حول هذه الحرب بعنوان « الطابور الخامس » عام ١٩٣٨ ، كذلك كتب عنها روايته الرائعة « لمن تدق الأجراس » عام ١٩٤٠ ، وشارك في الحرب العالمية الثانية ، ونشر كتابا عن هذه الحرب بعنوان « عبر النهر وعبر الأشجار » .. أما أشهر مجموعاته القصصية فهما « القتل » و « ثلوج كليمتجارو » ، وفي عام ١٩٥٤ فاز بجائزة نوبل للأدب عن آخر رواياته « العجوز والبحر » .

كانت أهم مشاكل هيمنجواي التكنيكية في

رواياته المبكرة هي .. أن يجعل من الاشارات الدارجة شيئا محسوسا .. كى تبدو شخصياته وأحداثه من منظور لا زمن له ، وذات سطح دارج .. ذلك لأن فن الرواية في أمريكا وأوروبا أخذ الكثير من فولكلور هذه الشعوب .. وبالمثل أخذت رواية « وداعا للسلاح » من الحكم والأناشيد الفولكلورية الأوروبية ، ووسعت من معناها بشكل ملحوظ .. بل وتحكمت في خطايتها الدارجة .

لذا نجد أن أحد أعراض جنون (كاترين) بطلة رواية « وداعا للسلاح » المبكر في علاقتها (بفردريك) بطل الرواية هو حاجتها لأن تتظاهر بأن كان لها حبيب انجليزي مات .. لذا (فكاترين) مجنونة صغيرة .. نما حباها هي و (فردريك) في ظل طقوس الختان ، واستطاعا أن يصنعا من حجرة بار في فندق بيتا لهما ، وهي أيضا مجنونة بسيطة وبريئة وساذجة لأنها لا ترى الحواجز بين (ما قبل وما بعد الموت والحياة) .. بل ان هذه العناصر عندما توشك أن تموت يكون كل قارئ للرواية ليس لها وجود لديها في الحقيقة .. وهي موقنا بأنها غير خائفة ، وستصيبنا الحيرة نحن أيضا - كما اجتاحت (فردريك) - بالتأكد - اذا أخذنا كلام « كاترين » مأخذ الجد .. من أنها سستعود وستبقى معه طوال الليالى .. كما تصور لها طريقتها الغريبة في وضع الحقيقة النفسية .. وهي أنها ستعيش في ذاكرته .

(فكاترين) تعيش في عالم التنبؤات التي تتحقق ، ويتطور حب (كاترين وفردريك) كما يتطور الجدل الذي لم يحسم بين ايمان النوى وشكوكية ذكورية .. (فردريك) يشعب اللعبة في البداية بشكل شكوكي .. اذ ليس لديه ما يخسره .. أما (كاترين) فتحتفظ بالعملة الرمزية للغال الحسن .. ولكن هذه الذكورة وتلك الأنوثة لا تصلان الى المركب الديالكتيك أى الجدلى .. فرؤية فردريك للحياة تقترب من رؤية كاترين بأحلامه الشبقية وأمزجة الحلم المجنون .. أما (كاترين) فالليل الدائم هو زمانها .. وعندما يأتيها الموت تكون مؤمنة بعقيدة هي أن موتها لن يأخذ الا صورة تحليل مادي .

معرفتهم به . وهم دائما مختلفون عن الناس
 .. لدرجة أن الظن يسود بأن الفتاة (كاسندرا)
 ابنة ملك طروادة فى مسرحية « اجا ممنون »
 للكاتب اليونانى القديم (أيسخلوس) ..
 التى ظلت تنبأ بما سيجرى من أحداث -
 كانت مجنونة .

ومن خلال روايتنا هذه وبطلتها (كاترين)
 يتضح لنا اهتمام هيمنجواى بالقوى
 الاستشفافية ، وميله للربط بينها وبين أعمدة
 التضاد المذكورة الأنجلو ساكسون كما فى
 روايتي « ستشرق الشمس ثانية » ، و « لمن
 تدق الأجراس » . فهو باستمرار يصور
 النساء فى رواياته بنفس الرؤية ، ومن السمات
 الهامة الأخرى فى تلك الروايات - بالإضافة
 الى الرؤية المتعالية للحياة - عنصر (الرؤيا
 الثانية) أو الرؤيا الأخرى ، ودوامها والعودة
 من الآخرة .. وهذا العنصر هو القاسم
 المشترك الأعظم فى كل رواياته التى يتضمنها
 موضوع المعاناة والعذاب البشرى من ضربات
 القدر .. وهو موضوع شائع جدا فى الفن
 والأدب الشعبى الأمريكى الذى نهل منه
 هيمنجواى .. كما نهل (باوند وجويس
 المستوى الرفيع ، وفى رواية « وداعا للسلاح
 واليوت) من المصادر الأوروبية الشعبية ذات
 يبرز هيمنجواى سذاجة وبراءة كاترين وجنونها
 مما يجعل منها نموذجا شديدا الحساسية ..
 بينما تجنب عذبة فردريك الدفاعية ذاتها
 كإنسان ، لكنها تحرمه أيضا من بعض منع ..
 وهبات الحياة .

وفى تصورى أن إعادة تفسيرنا لعلاقة
 فردريك وكاترين قد تمت من خلال المصادر
 الميسرة لدينا ، والمؤثرات الأخرى .. كذلك
 كان بحثنا عن المصادر الحقيقية بالنسبة لفكرة
 الرؤيا الثانية أو الرؤية الأخرى ، والعودة
 من العالم الآخر منطلقا من نص الرواية ذاتها
 .. لا من الخارج .

وهيمنجواى فى رواية « وداعا للسلاح »
 متأثر بكتاب (كويلر كوش) « مختارات من
 الشعر الانجليزى » ، وبقصائد كثيرة معينة
 منه .. حيث وجد فيها بالتأكيد الكثير من
 التقاليد الشعبية الفولكلورية عز المجانين الذين
 يتعالون على الموت ويتجاوزونه فى مثل أنشودة
 « القبر المضطرب » التى تتوازى معها « وداعا
 للسلاح » .. فهى تربط ما بين الموت والرجوع
 من عالم الموت ، ويصبح المطر هو المعادل
 الموضوعى لهذا .. ويربط ما بين المطر القليل
 لدى (فردريك) والذى يوحى بصحوة وعودة
 (كاترين) وما بين المطر الغزير .. هذا المطر
 الذى تخافه حتى (كاترين) نفسها .. ذلك لأنه
 سيجتاح كل شئ فى طريقه .. حتى حلم العودة
 الى فردريك .

كذلك نجد فى « وداعا للسلاح » خطابية
 تشبه الحكم والمواعظ تلقى بظلالها .. مع
 رواقية واضحة مما يخلق جوا قدريا فى الرواية
 .. والدليل على ذلك فى نهاية الفصل السادس
 من الرواية حين أبدت (كاترين) مخاوفها من
 سقوط المطر .. بعد أن رفضت أولا أن تقول
 لماذا تخاف .. ثم تردف قائلة : (حسنا -
 كنت خائفة من المطر لأنى أحيانا أرى نفسى
 ميتة فيه) ، وهنا يتضح الربط ما بين المطر
 والموت طوال الرواية .. كذلك تتردد كلمة
 (اسكتلندا) كثيرا فى الرواية .. لأن
 (كاترين) اسكتلندية .. وفى الفولكلور
 الاسكتلندى الذى ترتبط به (كاترين) هناك
 عقيدة تؤمن (بالرؤيا الثانية) .. أو الرؤيا
 الأخرى الأسطورية - اذ يستطيع صاحب هذه
 الرؤيا ، أو من لديه هذه الرؤيا أن يرى الأشياء
 غير المرئية للناس العاديين ، ويتنبأ بالرؤى
 اذا تم تفسيرها التفسير الصحيح .. وهى
 طاقة موهوبة اختياريا - لادنية .. ولا توهب
 للبحث عن القوة .. الا أنها كثيرا ما تكون
 لعنة على الإنسان الذى يملكها . وأحداث
 المستقبل تظهر أمام هؤلاء الذين وهبوا إياها ..
 لكنهم لا يستطيعون التأثير فى هذه الأحداث ،
 ولا يستطيعون منع القضاء والقدر .. رغم



جولة الفنون الشعبية



مشغولات الزى والزينة لبدويك الوادى الجديد

والإفادة منها

في إشراف وتدريس الأساتذة الفنيين

هذا هو عنوان رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث/أشرف محمد عبد القادر
لكلية التربية الفنية/جامعة حلوان والذي يعمل معيدا بها ، وقد أشرف عليها د/أ
سامية حسين عبد العزيز ، د/قاسم محمد حسين ، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من
الأساتذة/د/أ/سليمان محمود حسن ، د/أ/سامية حسين عبد العزيز ، د/أ/فوزي
حسين مصطفى وقد نال صاحبها درجة الماجستير فى التربية الفنية .

والرسالة تتعرض لقضية تسجيل التراث وتصنيفه واستلهامه فى أعمال فنية
معاصرة . فمصر غنية بتراتها الشعبى القومى الذى يعد أحد المصادر القوية لالهام
الفنانين ، والوادى الجديد الذى يعتبر أكبر محافظات جمهورية مصر العربية من حيث
المساحة له تراث فنى قومى أصيل خاصة فى مشغولات الزى والزينة لبدوياته ، وقد
بدأ هذا التراث فى الاندثار وبخاصة بعد قيام مشروع الوادى الجديد عام ١٩٥٨ .
حيث لم يتم جمع وتسجيل هذا التراث وتحليله وبخاصة أيضا فى ظل المتغيرات
الجديدة والزحف الحضري الآخذ بالاستخدامات التكنولوجية الحديثة فى
أساليب المعيشة ، ولذا ظهرت حاجة ملحة لدراسته وتسجيله ورصد أنماطه المختلفة
والتعرف على أساليب تشكيله ، واستخلاص قيمه وأصالته الفنية والتقنية للاستفادة منها
فى جوانب فنية متعددة بجانب مجال الأشغال الفنية .

مبدعية بصدق وفعالية ، كما يرى أنه منهل غنى
بعديد من الحلول والروى المختلفة لمجالات فنية
عديدة ، لذلك كان هذا التراث مصدرا أصيلا

وقد شغل الباحث منذ أن كان طالبا وقيل
اعداده للرسالة بالتراث الشعبى المصرى باعتبار
أنه تراث قومى فعال أصيل يعبر عن وجدان

علمية ، تشيخ لنا الوصول الى سداته ، بحيث لا يخفق دارسوه أو المهتمون به في تقدير أصوله والوقوف على حقيقة ما كان عليه والحفاظ على منابعه الأصيلة في الابداع الشعبى .

ثانيها : تراث مشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد مليء بالأعمال الفنية التى تحمل رؤى متنوعة وقيما وحلولا فنية عديدة تفيد معلم الفن الناشئ وتزيد من قدراته الابتكارية من خلال استيعابه لهذه الخصائص والتجارب المستمرة بالحامات فى صبور مستهدفة فى أعمال الفنية بما ينعكس بعد ذلك على تلاميذه .

ثالثها : اشتغال الباحث بالتدريس بكيفية التربية الفنية جعله يرى أن مجال الأشغال الفنية يحتاج للعديد من الأبحاث التى تتناول رؤى متعددة لمجال توليف الحامات بصيغات جديدة . الى جانب أن الطلاب تقابلهم بعض المشكلات أثناء تناولهم لأعمال فنية متعددة الحامات فى مجال الأشغال الفنية ، فوجد أن تراث مشغولات الوادى الجديد يمكن أن يستفاد به فى استنباط معالجات وصيغات جديدة تساعد الطلاب والممارسين فى انجاز أعمالهم الفنية ، علاوة على أن التعرف على السمات الفنية المميزة لهذه المنطقة يمكن فيما بعد أن نطرحها كأجديات تشكيلية أمام ممارسين .

تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة الى مقدمة واربع أبواب : تضمنت المقدمة ، خلفية البحث والمشكلة والأهمية وفروض البحث التى تحكم فى تنظيم هذه الأبواب بجانب حدود البحث التى شملت واحات الوادى الجديد (سيوة - البحيرة - القرافرة - الداخلة - الخارجة) والشى جمع منها الباحث تراثها الشعبى الخاص بزي وزينة البدويات . هذا الى جانب عرض منهجية البحث والدراسات المرتبطة والتى تناول من خلالها الباحث العديد من الدراسات السابقة التى تساهم فى بناء رؤية موضوعية منطقية لهذا البحث .

الباب الأول جاء بعنوان : مجتمع الوادى الجديد وأثره على مشغولات الزى والزينة لبدوياته حيث احتوى على فصلين :

يجب الحفاظ عليه ودراسته ليكون منبعاً لاستلهاام فنائنا لموضوعاتهم بحيث تكون نمطا للإبداع الأصيل تستمر به حركة الحياة الفنية متصلة الحلقات تحفظ للقديم قيمته وتضفى على الحديث الأصالة ، وربما يرجع هذا الاهتمام الى شخصية الباحث كاتنين مصري نبت من تراث هذا البلد وجرى ماؤه فى عروقه ، ومن هنا كان اهتمامه بتراثه الشعبى الذى تتجلى فيه تلك الشخصية بأبداعاتها وفلسفتها وتاريخها الطويل .

ويسجل الباحث فى بداية الرسالة جزئية مهمة لمسها بنفسه وهى أن هذه المحافظة المثرامية الأطراف تحمل تراثا مميزا يحمل عددا كبيرا من الزخارف والرموز والحليات المتنوعة ، وعديدا من الفهم اللونية والمصنوعات المختلفة ، صاغتها المرأة البدوية بمديد من الخامات الطبيعية والصناعية مستخدمة فيها أساليب تقنية وتوليفات متعددة تظهر فيها براعتها وحسها الفنى العميق وإدراكها الجمالى .

كما أن الغرض من تلك المشغولات لا يقتصر على كونها كساء الأبدان أو التزيين لمجرد الزينة ، بل أن لها جانبا آخر يرتبط بالحيالات والمعتقدات الشعبية وهى جوانب روحانية تتحصل بالاحساسات الخفية لهؤلاء النساء كما تظهر صلتها بالأساطير والتقاليد القديمة ، وكأنها حلقة اتصال تربط بين الماضى والحاضر ، ويرى الباحث أن هذه المشغولات جزء هام من تراثنا القومى الذى يحق لنا دراسته وتفهم أصوله للحفاظ عليه من التيارات الغربية الجارفة التى عمدت لاقتباسه بل وتشويهه أحيانا ونحن فى غملة من الزمن ، وخاصة ان كنا بصدد البحث عن شخصيتنا المصرية الأصيلة فى أعمالنا الفنية يرجع اختيار هذا الموضوع لعنة اعتبارات :

أولها : أن هناك ضرورة لتسجيل هذا التراث فى محافظة الوادى الجديد قبل اندثاره نظرا لتغير أساليب المعيشة والعادات والتقاليد فى مجتمع أخذ فى التحضر بخطى سريعة وهذا ولا شك سيقضى على هذا التراث الأصيل بحيث لا يوجد سبيل غير دراسته من الناحية الفنية والتقنية ومعرفة الدوافع التى ساعدت على إيجاده والتقاليد التى تتحكم فى أساليب صناعته بطريقة

القديم وبين ما وجد في الواحات وذلك للكشف عن تاريخ هذه المشغولات وفهم الدور الذي قطعه كل عنصر في الزى والزينة ليصبح بشكله الحالي ، وقد خلص الباحث في نهاية الباب بأن هذه المشغولات ما هي الا امتدادات لنظائرها في العصور القديمة مما يعكس أصالتها وعراقتها ، وتواصلها الثقافي عبر الأجيال .

الباب الثالث : الدراسة الميدانية لمشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد .

وقد قسم هذا الباب لمقدمة وخمسة فصول : تناولت المقدمة أسلوب تقنين الدراسة الميدانية ومراحلها المختلفة والتي انقسمت قسمين :

القسم الأول : دراسة وتصوير والمقتنيات الخاصة بموضوع البحث بالمتاحف ومراكز المقتنيات في القاهرة والمحافظات وذلك لاستكمال المادة العلمية في كل من مركز الفنون الشعبية ووكالة الغورى ، متحف الجمعية الجغرافية ، المتحف الزراعى ، متحف مقتنيات مناجم الحديد والصلب بالواحات البحرية ، مقتنيات قصر ثقافة الخارجة ، متحف التراث الشعبى بالداخلة ، مقتنيات قصر ثقافة مطروح ، علاوة على ما تم دراسته من متاحف : المصرى والقبلى والاسلامى .

القسم الثانى : اجراء دراسة ميدانية لواحات الوادى الجديد [البحرية ، الفرافرة ، الداخلة ، الخارجة] وواحة سيوة في الفترة من منتصف ديسمبر ١٩٨٧ الى نهاية فبراير ١٩٨٨ وقد أوضح الباحث طريقة السفر والانتقالات من وإلى الواحات وأساليب التنقل بين قراها المختلفة ، كما أوضح الأماكن التي أقام بها أثناء الدراسة الميدانية ، علاوة على ذلك قام بعمل بليوجرافيا دقيقة علاوة على بعض الخرائط الخاصة بمواقع المدن والمسافات بينها وبعض الكتيبات السياحية .

كما قام الباحث بالاتصال بالجمعيات التي نرعى شئون أبناء الواحات وقابل بعض السكان المقيمين منهم بالقاهرة وذلك لامكان تصور شكل البيئة والاطلاع على بعض النقاط والأمور قبل القيام بهذه الدراسة ، وعمل خلفية ثقافية كاملة عن هؤلاء السكان قبل زيارتهم ، ولم يغب عن

الفصل الأول : الأرض والناس ومظاهر الحياة : وفيه عرض الباحث موقع الوادى الجديد بتضاريسه الجغرافية ومناخه ، كما عرف واحاته ومسحيتها وأهميتها في العصور القديمة والحديثة بجانب أهم المدن التي تضمها وأهم معالمها ، وأجزاء التانى من نفس الفصل تناول فيه الباحث « أصل السكان » الذى تبين أنهم خليط من سلالات بربر شمال أفريقيا والزنوج وقبائل البدو وسكان صعيد مصر ، وقد أوضح العوامل التى ساعدت على اختلاف أنسابهم بغية الوصول لأصل مشغولات الزى والزينة الخاصة بهم ، كما أوضح الفروق بين سكان الواحات والبدو .

الفصل الثانى : الزى والزينة وآثارها بالبيئة والعادات والتقاليد المتوارثة .

عرض الباحث من خلاله عدة تعريفات للزى والزينة بشكل مطلق وتعريفا للأزياء الشعبية وآثر البيئة الواحية في تشكيل طابعها الفنى المميز ، كما تناول أثر عزلة البيت الواحية وهجرة أبنائها في التأثير على زى وزينة البدوية ، كما تناول العادات والتقاليد المتوارثة المرتبطة بدورة الحياة وآثرها على الزى والزينة من ناحية الشكل واللون والحامات وتوليقيها والمناسبات المصاحبة لارتدائها وقام بتحليل طابعها المميز وأوضح أهميتها .

أما الباب الثانى : فبعنوان « مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد وعلاقتها بنظائرها في الحضارات القديمة » .

وقد قسم الباحث الباب لأربعة فصول :

تناول في كل منها مشغولات الزى والزينة في الوادى الجديد وارتباطها بنظائرها في عصور ما قبل التاريخ والعصر الفرعونى ، العصر اليونانى الرومانى ، العصر القبطى ، العصر الاسلامى وهى الفترة التاريخية القديمة التى تشكل فيها طابعها المميز ، لأنها العصور التى توالى على الواحات وقد اعتمد الباحث على الكشوف الأثرية والشواهد المادية ومقتنيات الباحثين والأثرين ، وتقارير الرحالة الأجانب والمقارنات التاريخية بين ما وجد في التراث

الباحث الصعوبات التي ستواجهه عند الذهاب لمجتمع محافظ جدا تحتجب فيه المرأة ولا تختلط بالغرباء ، لذا قام الباحث بالحصول على خطابات رسمية من جهات متعددة بغرض تسهيل مهمته من تنقلات وإقامة ومقابلة العينات المقترحة في الدراسة . علاوة على الاتصال ببعض الأدلاء الذين أمكنهم مساعدته وإخباره بالمعلومات اللازمة ، وتقديمه لبدويات الواحات وأزواجهن مما سهل عليه عملية التعارف .

وقد اختار الباحثة عينة الدراسة من البدويات المسنات لأنهن أقدر الناس على تذكر تاريخ تلك المشغولات وأنشطتها في جيل سابق ، كما اختار أيضا عينة من الفتيات من سن مبكرة وذلك لعمل مقارنة بين الجيلين ووضع تصور مبنى على آرائهن ، والواقع أن اختيار العينة الأولى قد ساعد الباحث في التخفيف من وقع تحفظ البدويات في مقابلة الغرباء ، كما استطاع الوصول لبعض شهود العيان وأقارب بعض الصائغين (صناع الحلي) الذين تذكروا تاريخ بعض المشغولات وأساليب صياغتها .

وبهذا توجه الباحث في هذه الدراسة من التاريخ العام لمشغولات الزى والزينة في الوادي الجديد عبر الحضارات المتعاقبة على المنطقة الى التاريخ الخاص بها كما هو معاش بين بدوياته ابتداء من القرن الحالي .

وقد صاحب هذه الدراسة نماذج للاستبيان لأسئلة موزوعة على أسس عديدة يمكن عن طريقها اجابة أغلب التساؤلات المطروحة بخصوص تلك المشغولات حسب ما تتطلبه ضرورات الدراسة التي تتمثل في مقابلة البدويات وذويهن والاعتماد على تسجيل البيانات والوثائق والتصوير الفوتوغرافي والتسجيل الصوتي وتدوين المذكرات بجانب الحصول على المقترنيات الشخصية من ملابس وحلي ومذكرات شخصية ، وذلك لحصر وجمع ما تبقى من هذه المشغولات في أماكنها الأصلية وقد تناولها الباحث تناولا تفصيليا ، وشمل هذا تناول تحليل الأشكال والزخارف والخامات وأساليب التقنية والتوليفات المختلفة والعقائد المرتبطة بها ومناسبات الارتداء ووظيفة ذلك في الحياة

اليومية ، كما نفذت البدويات للباحث في كل واحدة على حدة مجموعة من الزخارف والرموز المطرزة على أزيائهن كعينات وضع على كل منها بطاقة باسم العرزة ونوعها ولونها لكي يتسنى له دراستها وتحليلها وكيفية أدائها . وقد ساعده ذلك في إعطاء بيان دقيق عن تقنية هذا العمل الفني الشعبي وأسلوب تكوينه . كما استطاع الباحث تصنيف وتوصيف وتحليل هذه المشغولات من الوجهة الفنية والجمالية والوظيفية في ضوء دورة حياة البدوية ، بجانب الوصول لعوامل اندثار هذه المشغولات ، ثم اختتم الباب بعرض أهم السمات الفنية لتلك المشغولات .

الباب الرابع : تطبيقات فنية مستمدة من مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادي الجديد وقد قسم هذا الباب الى فصلان :

الفصل الأول : تناول علاقة الأشغال الفنية بالتراث ثم وضع أسلوب تقنين التطبيقات الفنية التي أجراها الباحث بنفسه والمستمدة من تراث الوادي الجديد ، ثم التعرف على العدد والأدوات ، والخامات التي أجريت بها وهي خامات بديلة عما في التراث من خامات ثمينة لكي يتسنى للباحث الحصول عليها بسهولة .

وأخيرا اقترحت الدراسة بعض الطرق للاستفادة من هذا التراث في مجالات متعددة ، سواء من ناحية إعادة صياغة الزخارف والتصميمات أو اللون وملامس السطوح ، أو من أساليب التقنية والتوليف ، علاوة على بعض القيم الوظيفية أو الإيقاعات الناتجة من توزيع المساحات والزخارف والأشكال .

أما الفصل الثاني : فخصص لعرض وتوصيف وتحليل هذه التطبيقات التي تتمثل في حلي ومكملات للزينة من الوجهة الفنية في ضوء التصميم والزخارف والألوان والخامات وملامس السطوح وأساليب التقنية والتوليف ولقد شمل هذا التحليل :

١ - مدى الاستفادة من التراث في إنجاز التطبيقات .

٢ - أساليب التقنية والتوليف المستخدمة ومدى الابتكار فيها .

٣ - انقيم الابتكارية التي حققها التطبيقات ،
ثم تلا ذلك باستنباط أهم الأسس التي
استخلصت من دراسة التراث والتي يمكن أن
تساهم في إثراء مجالات فنية متعددة وبالأخص
في مجال الأشغال الفنية .

وقد اختتم الباحث الدراسات بعرض بعض
النتائج التي من أهمها تسجيل وتصنيف هذا
التراث الأصيل والكشف عن جوانب هامة من
أصوله التاريخية التي تميزت بظابع خاص في
كل حقبة تاريخية ، فمشغولات النرى والزينة
هي تقاليد عامة تحترمها ولا تجيد عنها أى بدوية .
ومن أهم توصيات الباحث أن هذا البحث يحتاج
لعدة تطبيقات مع أهالى الواحات أنفسهم ليتولد
لديهم الوعي الكامل لفهم تراثهم وأحيائه -
وتطويره حتى لا يفقد سماته وشخصيته مع
أبنائه الأصليين ، كما يوصى بتعاون الباحثين
مع مصانع الملابس والأنسجة وصانعى الحل
للوصول لمشغولات فنية راقية لها سمة معاصرة
وتعبر عن أصالة وروح التراث المصرى .

كما يوصى بعمل متحف للتراث الشعبى بكر
واحة يتضمن عرض ما تبقى من تراثها سجلا
دائما للباحثين والمهتمين بهذا المجال ، علاوة على
تكثيف الاهتمام بأثار هذه المنطقة نظرا لما
أصابها من تلف ودمار نتيجة الاهمال وعوامل
التعرية القاسية ، وخاصة وأن فيها صفحات
هامة من التاريخ المصرى .

كما طالب الباحث بضرورة تقنين المواد
الاعلامية الموجهة لأبناء هذه المناطق للمحافظة على

كيانهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم والعمل على
الحفاظ على الأنماط التقليدية المميزة لبيئتهم التي
تشكل طابعا ثقافيا خاصا لهذا انقطاع ايهام من
قطاعات جمهورية مصر العربية بأصالته الحضارية
وابداعاته الفنية المتميزة .

وفى الختام أئنت لجنة المناقشة والحكم على
جهود الباحث فى جمع وتصنيف ودراسة مادة
بحثه وما تكبده من جهد كبير فى دراسته
الميدانية وجمع نماذج من فنون الواحات علاوة
على جمع مادة دراسته .

كما أن ما قام به الباحث من تطبيقات فنية
فى استلهم الوحدات الزخرفية والأشغال الفنية
اليديوية فى ابداع فنى حديث مستخدما مواد من
البيئة ومواد أخرى مصنعة كانت موضع اهتمام
لجنة المناقشة والحكم علاوة على جمهور الحاضرين
من الأساتذة والمتخصصين فى مجال الفنون
الشعبية والتربية الفنية .

وهو جهد تميز بالتنظير العلمى والمهارة
الفنية ، وأعطى للدراسة أبعادا جديدة فى
التساؤل الاكاديمى لموضوع البحث وهو جهد
ترجو المجلة أن يثابر الباحث على الاستمرار فيه
رغم ما يكتنفه من صعوبات وما قد يحوطه من
معوقات . فالعمل فى مجال الفنون الشعبية
وتوظيفها فى حياتنا اليومية لتحقيق التواصل
الثقافى الحى بين الأصالة والمعاصرة يتطلب من
الباحثين الوعي بمسئوليتهم العلمية والقومية
ومشاوراتهم الفنية ...

ص . ك



استلها م وحركات

زخرفية شعبية مصرية

في أعمال فنية حديثة

عرض : عمرو حسن محمود حسيب

في صباح ١١ يناير سنة ١٩٩٠ قدمت الباحثة/ليلي كمال فتوح رسالتها للحصول على درجة دكتوراة الفلسفة في التربية الفنية ، من كلية التربية الفنية جامعة حلوان حول استلها م وحدات زخرفية شعبية مصرية وتشكيلها بالخامات البيئية المحلية لعمل مشغولة فنية ذات طابع مصري أصيل تناولت الباحثة ليلي كمال فتوح المدرس المساعد بقسم المجالات الفنية التطبيقية بكلية التربية الفنية جامعة حلوان تحت عنوان «أساليب تطوير عناصر الاضاءة لاثراء المشغولة الفنية عند طلابي كلية التربية الفنية» بالفن الشعبي كملهم يمكن الاستفادة منه حتى يعطى للمشغولة الفنية المتمثلة في وحدة الاضاءة (الابدجورة) بعدا تاريخيا بالاضافة الى شكلها الجمالي المبتكر واختارت الباحثة الفن الشعبي بالأخص كملهم لها لأصالتها وامتلائه بالرموز وارتباطه بالتاريخ والاسطورة ولأنه سريع ومباشر لقربه من الحياة والمجتمع ومنطلق غاية الانطلاق ومعبر أبلغ تعبير - فالفن الشعبي هو مرآة الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية .

الموروثة والمكتسبة عن الخامات وطرق تشكيلها كلما زادت بالتالى الأفكار التخيلية المصاحبة لها .

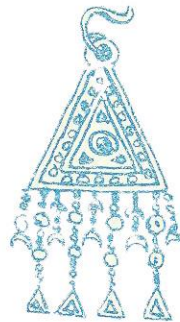
حتى يكون للعمل الفنى قيمة نفعية بالاضافة الى القيمة الجمالية . وتعرضت الباحثة للتطبيقات المنفذة للمغنون الشعبية فى فن النسيجات فى مختلف العصور كذلك الانسجة المطبوعة والمضافة ، والحصير الشعبى ، الكليم الشعبى ، السجاد الحائطي ، الزخارف الشعبية المنفذة على الجلود ، الزخارف الشعبية على بعض المصنوعات الخشبية ، رسوم الحوائط ، الفخار الشعبى والتمائم والأحجية الوشم . وتعرضت أيضا للعروسة والعصفورة الشعبية كرموز تشكيلية شائعة فى التراث الشعبى المصرى وكان من المتعين التعرض لأساليب تطوير عناصر الاضاءة

ومصر أم الحضارات فكان من الطبيعى أن يكون فيها ذورة الفن الشعبى فمن الطين صنع الفخار بأشكاله وألوانه وزخارفه ومن السومار (السمار) وسعف النخيل وثبات البردى صنع الحصر والسلال وأطباق الخوص بأنواعها وألوانها وزخارفها ومن الكتان صنع فن النسيج ومن قثون التطريز الريفية صنع التلى المزركش ومن المعادن والأحجار كان الحلى الشعبى بأشكاله كذلك الخامات البيئية المتمثلة فى الألياف والنخيل والبوص ثم طمى النيل وخشب الأشجار - وتنوع الخامات يؤدى الى تنوع فى التقنيات الحرفية المرتبطة بالخامة وظهور أشكال متميزة فى كثير من الوحدات الفنية بخاماتها المتعددة مثل خامات العظم ، الجلد ، الخرز ، الخيوط ، الجبال ، القماش . وكلما زادت المعرفة والخبرة

الأبجورات والمعلقات وغيرها من الأشكال التي يستطيع الناظر اليها ان يقول انها بحق وحدة اضاءة مصرية ١٠٠٪ لأنها بالفعل مستوحاة من المظاهر المختلفة من التراث الشعبى المصرى سواء من خاماته المختلفة أو الواحدات الزخرفية الشعبية واختتمت الباحثة هذه الدراسة بعرض هذه النماذج على الشقة حيث تأيد من الجميع بنجاح هذه التجربة واختتمت الباحثة بمقترحات وتوصيات كان أهمها ضرورة الاهتمام بالتراث الشعبى بمظاهره المختلفة والعمل على ضرورة عرض هذه المظاهر المختلفة للفن الشعبى من خلال وسائل الاعلام المختلفة حتى يمكن للشعب المصرى التعرف على تراثه وأصالته المتميزة عبر الشرائع .

وقد قررت لجنة الحكم والمناقشة المكونة من الأساتذة الدكتور/ ثريا محمود عبد الرسول مشرفا والدكتور/ سعد المنصورى عضوا والدكتور/ سليمان محمود حسن عضوا منح درجة الدكتوراة للباحثة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف .

وذلك بالتعرض لبعض أشكال وسائل الاضاءة التى بعض الحضارات المختلفة . لأن كثيرا من هذه الوحدات قد ارتبطت بأشكال تلك الاضاءات فى الوقت الحاضر وتأثر بها وتحليل نماذج هذه الأشكال ودراستها تتضح هذه الأشكال الحديثة وقد تعرضت الباحثة فى دراستها الى ثريات الشموع - المصابيح الزجاجية - الثريات المعدنية (التابتر) الشمعدانات بالرغم من ازدهار كل منها فى عهد معين الا انها استمرت فى مصر حتى مطلع القرن الحالى . كما تعرضت الى المؤثرات الأوروبية ولم يبق منها الا بعض هذه الطرز القديمة كثرات . والاضاءات الحديثة تعتبر احدى وسائل التشكيل الفنى تستخدمها لاثراء الحيزات الداخلية والخارجية واهتمت باعداد وحدة دراسية لتدريس الأشغال الفنية لفئة مختارة من طلبة كلية التربية الفنية وهدفها ايجاد حلول وممارسات جديدة فى مجال الأشغال الفنية من خلال الاستفادة من المقدمات الفنية والفنية للفن الشعبى استطاع الطلاب اخراج وحدة اضاءة متمثلة فى أنماط مختلفة من



فن الأداء الشعبي

رسالة ماجستير

عرض: مصطفى شعبان جاد

« تتناول الدراسة ظاهرة فولكلورية مازالت حية ، هي « فن أداء القص الشعبي » الذى يعد من أكثر أشكال الفنون الأدائية انتشارا بين الشعوب »

بهذه العبارة استهل الباحث عطار عبيد المجيد شكرى ، المعيد بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، تقديمه لرسالته التى تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من أكاديمية الفنون . وتكونت لجنة المناقشة من : د . نبيلة إبراهيم مشرفا ، د . علياء شكرى عضوا ، أ . صفوت كمال عضوا . وتمت مناقشة الرسالة فى الثامن من أكتوبر الماضى حيث قررت اللجنة منح الطالب درجة الماجستير فى الفنون .

الميدانى - بعمل لقاءات حوارية مباشرة مع أبرز المؤدين الشعبيين فيها متخذاً المحاور التالية :

- ١ - نشأة المؤدى الشعبى .
- ٢ - بيئته .
- ٣ - دراسته .
- ٤ - ثقافته .
- ٥ - مكانته فى مجتمعه .
- ٦ - أثر وسائل الاتصال الجماهيرية عليه .
- ٧ - درجة ابداعه .
- ٨ - كيفية الأداء .

وفرق الباحث فى دراسته بين الاهتمام بدراسة الجوانب الجمالية للنص القصصى بوصفه نصاً أدبياً ، والاهتمام بدراسته بوصفه أداءً عملياً ، فجاليات العمل الأدبى تختلف عن جماليات العرض والأداء وهو ما يقف عنده الباحث لتحديد خصائص فن أداء القصص

ويهمنا فى عرض هذه الرسالة التأكيد على عدة جوانب أهمها - كما هو واضح فى المقدمة - اختيار الباحث لظاهرة فولكلورية حية لا زالت تمارس حتى الآن . الأمر الذى جعل الدراسة معتمدة بشكل أساسى على الناحية الميدانية وهو ما يميز الدراسات الفولكلورية بوجه عام ، فعنوان البحث كاملاً هو : « فن الأداء الشعبى - دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبى ودوره فى النص الشعبى » . وركز الباحث دراسته ميدانياً على منطقة « وسط الدلتا » التى تشمل محافظات الغربية والمنوفية وكفر الشيخ ويقول الباحث أن « جميعها محافظات متلاصقة لا يوجد بينها فروق أو حدود طبيعية أو فواصل لغوية أو عرقية أو دينية ، فهى تمثل وحدة كاملة تتأكد من التجانس الكامل بين أفراد الجماعات التى تعيش فى المنطقة » .

ويسجل الباحث - فى فصل خاص - الباحث على اختيار هذه المنطقة بالتحديد ، حيث يؤكد أن وجود المؤدى الشعبى يعد ظاهرة واضحة المعالم فى هذه المنطقة ، فقام - من خلال المسح

الأول : الأداء التمثيلي للمؤدى الشعبى .

الثانى : الاستخدام الدرامى للموسيقى .

وعرض الباحث بعد ذلك لعلاقة المؤدى بالجمهور . . فالمؤدى يتخذ - فى مجتمعه وبين جمهوره - مكانة تحظى بالتقدير والاحترام المتمثل فى حسن متابعة ابداعه وأدائه . وعلاقة المؤدى بجمهوره أثناء الأداء لا تتخذ - بطبيعة الحال - شكلا رئيسيا بحيث ينتج فى النهاية ثنائية منفصلة بين « مرسل ومستقبل » ، بل ان الراوى الشعبى كثيرا ما يسمح لنفسه أن يتوقف عن متابعة قصته الأساسية ليرى طرفه أو موقفا وعظما أو يقوم بتطويع الكلمات لمقتضى لحن أغنية معروفة لمطرب واسع الشهرة . . بل انه يسمح لنفسه بالتوقف عن الأداء فى عادة « النقوط » الذى يدفع اما له مباشرة أو لأعضاء فرقته أو لصاحب الحفل .

وأنهى الباحث رسالته بمجموعة من التوصيات المهمة نذكر من بينها :

١ - ان المؤدى الشعبى ظاهرة فى حياتنا استطاعت تحقيق استمراريته ، وهو فنان فرد حقيقى أثبت وجوده ومن الممكن أن يتم توظيف فنه لخدمة قضايا الانسان العربى بصورة ايجابية .

٢ - أثبتت الحكاية الاجتماعية المستخدمة ، المنسوجة على منوال السير الشعبية الذاتية ، أن من المستطاع استحداث سير جديدة هادفة تحول ضمير الشعب وتعبير عنه أصدى تعبير .

٣ - التأكيد على أهمية استخدام وسائل حفظ المعلومات الحديثة فى جمع التراث وتصنيفه وتبويبهِ واسترجاعه من أجهزة الكمبيوتر التى ينبغى أن تزود بها قصور الثقافة فى مختلف المناطق .

الشعبى دراميا . . ويعرف المؤدى الشعبى أو القاص بأنه « المؤدى الذى استوعب الحركة ، والايماء ، والاشارة ، والنغم ، والايقاع ، الى جانب قدرته على التعبير بالكلمة المصاغة بشكل فنى ، وذلك ضمن اطار تشكيلى أو مادى أمام جمهور » .

ومن خلال التجربة الميدانية للباحث نجده قد ميز ، أو قام بما يشبه التصنيف للمؤدين الشعبيين : فهناك المداح أو الموالى القاص ، والمؤدى للسيرة النبوية ، والمؤدى القاص للقصص الاجتماعى . ويعلق على هذا بقوله : « . . ومهما اختلف فى تسمية المؤدى الشعبى من شاعر أو منشئ أو راو أو قاص أو حتى حكواتى أو محدث ، فان الشكل واحد وان اختلف الموضوع أو النص القصصى الشعبى ، من دينى الى بطولى ، حتى الاجتماعى والعاطفى ، لكونها جميعا تندرج تحت مفهوم الأداء وما يسمى بفن أداء القصص الشعبى » .

ثم يؤكد الباحث على حقيقة مهمة عند وصفه للمظهر العام للمؤدى الشعبى ، فهو فى غالب أمره مظهر دينى حيث العمامة والزى الدينى الكامل ، أو الطاقية والزى البلدى الدينى ، وفى أحيان أخرى يرتدى العقال والفترة التى تمثل الزى العربى ، ويرجع ذلك الى أن نشأة المؤدى فى مجتمعه هذا نشأة دينية ، وطبيعة الموضوعات التى يتناولها تعتمد على الأساس الدينى من ابتهالات ومواويل وأزجال ذات طابع دينى ، فضلا عن المديح النبوى والسيرة النبوية بما فيها من ذكر لمعجزات الرسول .

ويلتفت الباحث الى حقيقة أخرى ، وهى أن الصيغة المحببة للمؤدى الشعبى عادة ما تكون فى قالب الموال ، فهذه الصيغة محببة للجمهور من ناحية وللمؤدى من ناحية أخرى . ويعتمد المؤدى فى أدائه على عنصرين أساسيين :

معرض أرض الذهب

محمي سيد ياسين

ان الوطن ليس قصرا وحديقة غناء وليس واديا خفيا يشقه نهر عظيم على حافته
زهور بركة تفيض جمالا في ثوبها الزاهي تناجي العيون في حضن طبيعة خلابة .

ولم تكن الأوطان عبر العصور . جنات عدن أو ينابيع تفيض على أهلها بما
تشتهيها الأنفس . كما لم تكن مرتعا للحالين . هكذا شاء القدير العليم حكمة لا يدرك
من يحيطها متأمل مفكر الا قطرة .

فالوطن ليس الا ذلك المكان الذي ترعرع ونمى فيه الانسان امتدت جذوره على
أرضه فتفاعل معه فشكلت بيئته شخصيته وكونت ثقافته . مكان آمن نفسه وارتضى
الحياة به فصاغ منه وجدانه . شرع منها دستوره صار على هداها فلم يائف غيره ويانس
غير أهله خيارا .

قد يكون الوطن خيمة في صحراء أو بيتا في براري أو كوخا في غابة أو واديا
أو دون ذلك ديارا مهما تباينت أشكالها واختلفت مواضعها فلدى أهلها أوطان .
وهمها كبرت وتعاطمت أقدار الأوطان أودنت فلم تكن هبة انما هي سعى وكد
وجهاد ضد الطبيعة والانسان ضد بني جنسه الغازين لأرضه .

سنة البشر - اشخاصا - الحنين للشعور الماضي من حياتهم وذخيرة الدنيا تلك
الذكريات العالقة بالأذهان التي تضيئ عليها صبغة الماضي شجن وطلاوة وهكذا
سنن الأهم نتاج ما تمليه أفضلة شعوبها .

دندراوي . . . لوحات تصوير ، ناهد شاكر . . .
طباعة على القماش مستوحاة من العمارة النوبية ،
سامي عبد الفتاح . . . مجسمات للبيت النوبي ،
محسن صبرى . . . تصوير فوتوغرافي ، محي
الدين شريف . . . لوحات تصوير ، يوسف
مجاهد . . . لوحات تصوير ، سلوى فؤاد . . .
لوحات تصوير .

وقد صاحب المعرض برنامج للمحاضرات
والندوات ابتداء من الجمعة ١٩٨٩/١١/٢٤ .

حيث حاضر الأستاذ محي الدين شريف المؤرخ
النوبي عن العادات والتقاليد والفنون النوبية
صاحبه في ذلك عرض بالفيديو لفيلم «تذكروني»

أقيم المعرض النوبي بمناسبة مرور ربع قرن
على هجرة النوبيين بالمعهد الهولندي للأثار المصرية
والبحوث العربية بالقاهرة الذي امتد اسبوعا من
افتتاحه في يوم الأربعاء ١٩٨٩/١١/٢٣ حتى
ختامه الثلاثاء ١٩٨٩/١١/٢٨ . واننى اذ أعرض
الحديث عن الأعمال التي عرضت بالمعرض جملة
فانما لصعوبة فصل تلك الأعمال الى أجزاء بفعل
الروح الجماعى الطابع الذى طغى بصيغته فبدت
الأعمال كلها ككيان واحد للزائرين .

وقد شارك في المعرض بأعمالهم الفنانون :

نادية عبد الفتاح . . . حلى نوبية ومشغولات ،
نجم الدين يوسف . . . تصوير ، محمد

الذى يتناول تلك الصلة بين النوبيين والنوبة عبر الأجيال والفيلم من اخراج الأستاذ/ محسن صبرى الذى أخرجه بأسلوب المدرسة السائدة الآن بين مخرجى الأفلام التسجيلية من تصوير للرؤية فى مدة زمنية محدودة ومع المواهب الكامنة للمخرج فانما يبشر بمستقبل طيب ، وقد لاقى الفيلم قبولا مما استدعى عرضه خلال يومين بالمعرض وتجاوز عرضه فى اليوم الواحد المرتين .

وفى يوم السبت كان اللقاء المفتوح بين الشباب النوبى وشخصيات متنوعة التخصص منهم د/ مصطفى محمد على والاذاعى الأستاذ/ عبد الفتاح والى والأستاذ الصحفى عبد الفتاح البارودى والشاعر النوبى / محمد سليمان جدكاب وآخرون .

وفى يوم الأحد قدم الشعراء النوبيين انتاجهم .

وفى يوم الاثنين كانت محاضرة د/ عبد الرازق عبد المجيد عن النوبة فى العصر الاسلامى .

وفى يوم الثلاثاء كان ختام أيام المعرض ، وفيه حورت كاميرات التلفزيون المصرى المعرض وأجرت لقاءات مع بعض المعارضين لتعرض ببرنامج الفن والثقافة .

وأعقب التصوير تقديم نماذج غنائية من الفولكلور النوبى للفنانين الشباب/ ناصر الحاج وأشرف باطه وهشام باطه .

وهكذا أسدل الستار على المعرض التحضيرى وفى الخاطر أن يكون بيننا لقاء فى معرض شامل متكامل فى شهر ابريل من العام القادم ولا يدرى سوى الله مصير هذا اللقاء ولا نملك الا أن نأمل فى الغد خيرا .

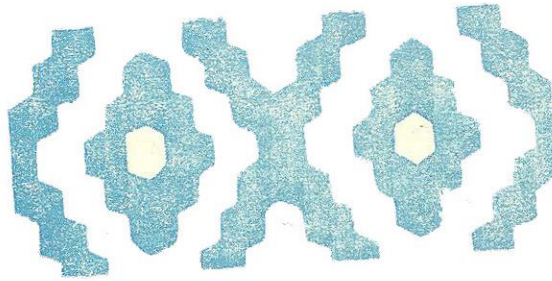
ضم المعرض بعض الأدوات الحياتية النوبية « المستخدمة فى الحياة اليومية » والتي ما تزال يستخدم البعض منها . ومنها « الأجول » أى « قارورة عطر » وقد تأخذ شكل قارورات العطر غير أنها مستديرة وحجمها أكبر بكثير ومصنعة من الخشب بطريقة الحفر من جزئين كالاناء وغطاءه الذى له مقبض فى منتصفه بشكل النصف الأعلى من الدائرة يوضع به عطر الصندل على هيئة

أخشاب رقيقة تصفها برائحتها ويزين الأجول فى الغالب باللون الأحمر والأسود فى تناسق بدائى . وتستخدمه أم العريس وأهله وأبناء جيرانها فى البيوت والنجوع عند زواج نجلهم فى طقوس منها ان يتطيب الزائر بهذا العطر من الأجول . كما ضم المعرض من الأدوات الحياتية النوبية أطباق الخوص وخاماتها من النخيل بمختلف أشكالها وتنوع استخداماتها . وأطباق الخيط وهى على نمط أطباق الخوص باستبدال سعف النخيل بخيوط القطن المستخدمة فى أشغال التريكو وقد تتميز أطباق الخيط عن الخوص بأن أحجامها صغيرة نسبيا ويقتصر استخدامها على تقديم الفشار النوبى والباج للضيوف أو للزينة على الجدران . وفى خامات النخيل عرض البرش النوبى بألوانه الثلاثية البدائية التى تضفى عليه وقارا كما عرضت أيضا لخامات ومراحل لم تكتمل لعمل البرش كوسيلة توضيحية للزائر . وكان من المعروضات الرحي النوبية المنحوتة من حجر صلد فى شكل مستدير معروف ولها أشكال متماثلة فى بعض دول الشرق وأفريقيا . « والدوكة » التى ينضج عليها الخبز صنعت من الطين المحروق فى شكل دائرى ، لها سطح أسود أملس ينظف قبل وضع العجين بزيت الخروع ، كما ضم المعرض الأواني الفخارية على اختلاف استخداماتها . وكان بديها أن تعرض الملابس النوبية فى تابلوه خاص بها حيث عرض نموذجان لملابس الرجال الناصعة البياض فللرجال بالنوبة رداء للخروج والزيارات مماثل لرداء رجال الاقليم الشمالى بالسودان وأقرب أيضا للرداء العربى بدول الخليج مع بعض الاختلافات تنحصر فى وسع الكم عند أطرافه وانها بلا ياقة ، أما رداء البيت ويسمى العراقى ويعد من قماش شفاف خفيف ويختلف عن رداء الخروج فى قصر الأكمام وقصر طول الجلباب الذى لا يتعدى الخمسة سنتيمترات أسفل الركبة ورداء العمل يختلف فى ان لونه أزرق غامق ييغما العراقى أبيض اللون ولكنهما فيما دون ذلك متطابقان تماما ، كما عرض من ملابس النساء نموذجان أحدهما يسمى « بالكوفة » وهو أقدم زى نسائى معروف للآن بالنوبة ويمتاز بأنه فضفاض جدا ومميز بطول أكمامه التى تغطى اليدين ولا ترتديها الآن الا العجائز .

أما الآخر فتستمد خطوطه من موضحة «الكومة»
 باضفاد بعض التطوير وتستخدمه نساء النوبة عادة
 وهو من نفس القماش تقريبا ، واللون الأسود
 هو الشائع فى ملابس الخروج النسائية وقد
 عرضت الحل النوبية التى توضع على الأذن وعلى
 الصدور والجبهة على اختلاف أشكالها وأحجامها
 ومسمياتها . وهى مصنعة من الذهب والناظر
 المتأمل لواحدة منها ولتكن على سبيل المثال إحدى
 الحلقتان يلاحظ ان ما عليها من رسوم يتخذ التماثل
 فى الفن تبسيطا اذا افترض ان تصاف الشكل
 الدائرى أو المثلث سيجد وحدة زخرفية فى
 المنتصف على جانبيها وحدتان متماثلتان فى
 الشكل . بعضها قد تأثر بالفن الاسلامى
 فخرجت تلك الوحدات من الحل على هيئة هلال
 ونجوم وتوضع ما بين «احدة وأخرى حبات من
 الأحجار الكريمة » وذلك واضح فى الحل المزين
 لصدر النساء الذى تم عرض نماذج منه .

أما اللوحات التصويرية فتجسد رؤية أبناء
 النوبة فمنها تسجيلات لعادات وألعاب نوبية
 ومناظر للبيوت النوبية على اختلاف أشكالها فى
 حوضن الوطن على حافة النهر ولوحات تمثل نساء
 يشتغلن بأعمال الخوص فى خلفياتها تظهر بعض
 «لامح البيت النوبى والطبيعة الساحرة وكذلك

بعض الأدوات النوبية كيفما يفرض المكان والمنظر
 الذى تجسده اللوحة . ولعل من أروع اللوحات
 لوحة تجسد فتاة نوبية وهى تنضج العجين على
 الدوكة ويكمن عظمتها فى تجانس ألوانها
 وتناسقها وهى تبدو لناظريها كمشهد حى ينبض
 بالروح ، وهناك لوحة خرجت على اطار اللوحات
 العام والنمط المألوف فيما عرض من لوحات من
 تجسيد لمشاهد الحياة بالنوبة الى عرض رؤية
 فلسفية لرجل تركت على وجه السنين أثارها فى
 وضع يوحى بالشرود رسمت على أرضية سوداء
 الا من فتحة ينبعث منها شعاع نور تدخل عنوة
 فتضىء جانب من وجه الرجل وينبعث الشعاع من
 جدار يمثل رقمى خمسة وعشـ بن مكتوب بالعربية
 وفى حوضن الرقمين منظر يوحى بالنوبة القديمة .
 وكان من المعروضات نموذجان « لماكيت » للبيت
 النوبى الفاديجا - والكنوز « كما عرض من
 الجبس واجهات للبيت النوبى ومن الأفكار المبتكرة
 التى طوعت للطباعة لاطهار نواحي جمالية تلك
 اللوحات من القماش المطبوع عليها وحدات من
 مدخل البيوت النوبية بألوان مختلفة لاقت
 استحسانا من الزوار وهى جديرة بالدراسة
 للاستفادة منها فى خلفية مسرح تعرض عليه
 أعمال فنية نوبية .



الدراسة

أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبي

د. ياقوت الديب

استعراض بانوراما السينما في مصر ، في محاولاتها الاقتراب من تراثنا الشعبي - منذ مشروع فيلم « جحا » عام ١٩٢٩ ، الذي لم يكتمل - يلفت النظر الى أن هذه السينما كان لها تعامل بشكل أو بآخر مع هذا التراث ومادته الفنية بطرق مختلفة ، منها ما وقف عند حد النقل الساذج والسطحي غير الموجه مستعينا ببعض الصور أو المواد التراثية مثل : الحكيم والأمثال الشعبية ، المعتقدات ، العادات ، التقاليد ، الرقصات ، الأغاني ، الموسيقى ، الأزياء ، الإيماءات .. الخ ، مجرد اضفاء صفة « الواقعية » أو التمسح بها ، وبالتالي كسب شعبية أو جماهيرية تضمن رواج هذا الفيلم أو ذاك .. وهذه تمثل الغالبية العظمى من الأفلام المرتبطة بالتراث . ومنها ما تخطى حدود هذا التعامل أو المحاكاة الفجة والمصطنعة ، وعبر لأفاق تعبيرية أكثر وعيا وأعمق فكرا وأغنى عطاء وأبلغ أثرا في جمهور المشاهدين أو المتلقين .. وهذه تمثل القلة القليلة من الأفلام ذات النكهة التراثية .

وفي الجانبين لم تشهد السينما المصرية فيلما تعامل مع تراثنا الشعبي ومواده المتنوعة والمتعددة ، تعامللا يضيف للتراث قيما جديدة وللسينما شكلا متميزا على اعتبار أنها - أيضا - فن جماهيري منتشر . وفي أحسن الأحوال وقفت السينما في تعاملها مع هذا التراث عند مستوى « الاستغراق » على بعض التحوير كـ « في أفلام : « حسن ونعيمة » لهنرى بركات ، « أدهم الشرقاوى » لـ « حسام الدين مصطفى » ، « سيد درويش » لأحمد بدرخان ، « المماليك » لعاطف سالم ، « المظ وعبيده الحامول » لجلمي رفلة ، « شفيقة ومتولى » لعلي بدرخان .. وغيرها من الأفلام التي لم تتخطى حدود الحكاية الشعبية المرتبطة بزمان ومكان معينين .

ومخرجه - يمكن أن نستخلص قواعدها ونلخصها فيما يلي :

أولاً : تعدد المادة التراثية وتنوعها ، تنوعاً شديداً شمل : المثل الشعبي ، المقتطف الدينى ، المعتقد الشعبى ، الأغنية الشعبية ، الاحتفالات والمولد ، العادات والتقاليد ، الأزياء ، الإحياء .. الخ هذه الصور .

ثانياً : اعتمد الفيلم على أداة شعبية منتشرة بين أهل الريف والحضر - على حد سواء - وهى « الأراجوز » الذى ارتبط به الناس ، كما ارتبطوا بالفرجة على « خيال الظل » ، « صندوق الدنيا » ، « اللعاب التياتيرية » .. وغيرها من اللعاب الشعبية .

ثالثاً : تعامل الفيلم مع التراث الشعبى فى أرقى مستويات التعامل ، وهو مستوى « المواجهة مع التراث » مستعينا بكل صوره ومواده للتعبير عن قضايا معاصرة ملحة تتلخص - كما جاء على لسان الأراجوز - فى مقولته : « أنا بدافع عن الناس والعرض والأرض » ، متخطياً بذلك مستوى « الاستغراق فى التراث » والتعامل مع الأراجوز كلعبة شعبية للتسلية والترويح أو للهو وتزييف الوعي وتغييبه .

رابعاً : توفر لهذا الفيلم - فى جانبه الفنى - سمات جمالية متميزة ومتفردة .. هذه السمات يمكن الاستدلال عليها من خلال : ما يسمى بـ « سينمائية الفيلم » فى شقيها المرئى والمسموع ، ومن خلال استغلال السينما كوسيلة اتصال جماهيرى لها فعاليتها وتأثيرها الهائل ، وكذا من خلال لفته السينمائية الخاصة التى عبر بها عن فكرة الفيلم وإطاره الفلسفى بتوظيفه كل الامكانيات المتاحة فى اتفاق تام وفى غير نشاذ .

خامساً : جاء هذا الفيلم فى صورة لا يستطيع أى من المهتمين بالسينما - الجمهور العام أو الجمهور الخاص - الا ينفعل بها حسياً وعقلياً ووجدانياً . فالفيلم على المستوى النقدى ، بشكل خاص مليء وغنى وثرى بكل المعطيات والعناصر الفكرية والفنية التى تفرض علينا حتمية الكتابة وإبداء رأى ، على عكس الكثير من

رغى الرغم من تعدد مستويات توظيف التراث الشعبى وتنوعها ، كما أشار بذلك الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسته الخاصة بهذا الموضوع حيث ذكر خمسة مستويات لهذا التوظيف : استعادة التراث مع بعض الاضافة ، الاستلهام الموضوعى عن بعد ، الاستلهام الجمالى شكلاً وموضوعاً ، الاستعادة مع التفجير ، وأخيراً مستوى المواجهة مع التراث .. على الرغم من ذلك لم تشهد السينما فى مصر أفلاماً يمكن أن نضعها تحت أى من هذه المستويات .. اقتصر التعامل فقط - فى أحسن الظروف - على التقاط بعض المفردات أو الصور التراثية المترتبة بعادات الشعب وتقاليد وأقواله وحكمه وأمثاله ومعتقداته ، بهدف خلق صفة « الواقعية » على هذه الأفلام ، فوفق بعضها فى توظيف هذه المادة أو تلك وأخفق بعضها الآخر .. من أفلام النوع الأول نذكر : « بداية ونهاية » ، شباب امرأة ، الفتوة ، الوحش ، الزوجة الثانية ، القاهرة ٣٠ ، لصالح أبو سيف ، « الأرض » ليويسف شاهين ، « درب المهابيل » لتوفيق صالح ، « البوسطجى » لحسين كمال ، « خان الخليلي » لعاطف سالم ، « قنديل أم هاشم » لكمال عطية .. وغيرها من الأفلام . أما من أمثلة أفلام النوع الثانى فهى الغالبية العظمى من معظم أفلامنا التى لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بتراثنا الشعبى .

بعد هذا المشوار الطويل للسينما المصرية فى تعاملها مع التراث الشعبى بالشكل الذى رأيناه ، نجدها اليوم تقيق من سباتها العميق وتنهض على يد المخرج الشاب « هانى لاشين » فى فيلمه « الأراجوز » .. تلك التجربة الرائدة والفريدة التى تستحق منا وقفة تأمل طويلة ، ودراسة متأنية مستفيضة نقوم خلالها بالبحار فى عالمي : السينما ، والتراث الشعبى ، لعلنا نستطيع التوصل الى تحديد أجرومية لغة الفيلم السينمائي عند تعامله مع التراث ، والتى لاشك فى أنها تختلف كل الاختلاف عن قواعد الفيلم الذى يتعامل مع أى شئ آخر لا علاقة له بالتراث .

وهذه الأجرومية الجديدة التى جاء بها « هانى لاشين » - صاحب فكرة فيلم الأراجوز

الأفلام التي بليت بانتاجها السينما المصرية وبخاصة في العقدين الأخيرين .

فالمتمثل لخريطة الانتاج السينمائي في مصر ، تصدده تلك الصورة القاتمة لهذا الكم الكبير من الأفلام التي هي بحق ، دون مستوى التناول النقدي . . أقول هذا ليس ترفعا من قبل النقاد أو تعاليا . . فالحقيقة المؤلة أن هذه الأفلام ، السيئة السمعة والرديئة المستوى فنيا وفكريا ، لا يتوافر لها الحد الأدنى من قواعد فن السينما ، أو بديهيات البناء الدرامي الذي يجذب الأفلام للكتابة عنها . . هذه على أية حال مجرد وجهة نظر شخصية قد تكون صحيحة أو خاطئة !!

أما فيلم « الأراجوز » لهاني لاشين ، فهو يمثل أحد النماذج الفيلمية الجديرة بالتناول ، وعلى جميع مستويات النقد : المستوى الوصفي ، المستوى التفسيري ، المستوى الجمالي . . قبل الوصول الى وضع الحكم النقدي . ولاشك أن فيلما يمكن تناوله بهذا الشكل ، لهو جدير بالدراسة والاهتمام ، وعلى الجانب الآخر فهو بمثابة الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبي وفي أعلى مستوياته (مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره في آن) .

الفيلم على المستوى الوصفي (الصورة ، والصوت) جاء متميزا لتوفر الحس الفني العالي والوعي بمفردات البناء الدرامي (مونتاج كمال أبو العلا ، مدير تصوير محسن أحمد ، صوت جميل عزيز ، موسيقى عمار الشريعى ، ديكور رشدى حامد) وما يسترو العمل المخرج الشاب هانى لاشين الذى قدم أعمالا متميزة شاهدها على شاشة التلفزيون (فيلم « أيوب » ، السهرة التلفزيونية « عندما يأتى المساء » ، المسلسل التلفزيوني « الباقي من الزمن ساعة ») .

لهذا جاءت لقطات الفيلم ومشاهدته فى تكوينات مريحة للنفس ، مبهرة للعين تفيض بمشاعر انسانية فياضة ومتوهجة ، ومفردات ذات دلالات قوية موحية .

وتبرز جماليات الصورة ، وبراعة شريط الصوت منذ المشهد الافتتاحي الذى وضع

تصميمه الفنان « جبران » فى اختياره لصور تحكى تراثنا الشعبى وأبطالنا الشعبيين أمثال : أبو زيد الهلالي ، وعنترة بن شداد ، والظاهر بيبرس . . وغيرهم ، وعلى نغمات من موسيقانا الشعبية الأصيلة . . انها اختبارات موفقة منذ اللحظة الأولى . ثم تتوالى اللقطات والمشاهد التي تؤكد تميز هذا الفيلم وتفرد ، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - المشهد الأول فى بيت « الأراجوز » (محمد جاد الكريم) وابنه « بهلول » (هشام سليم) و (كلوزات) العين والأذن على الطفل الذى يتلقى من أبيه . مشهد القهوة وعلامات نكسة يونيو ٦٧ على الوجوه وعلى الجدران وصورة عبد الناصر المعلقة فى بيت الأراجوز . تحديد الزمن عن طريق الاكسسورات (صور أم كلثوم وعبد الحليم وعبد الوهاب) والاستعانة بشريط الصوت بلا حوار مباشر أو صورة عفى على استخدامها الزمن . مشهد الاستعانة بالأراجوز لتوليد جاموسة أم رتيبة فى حظيرة البهائم . مشهد حلاقى سوق القرية وانسحاب « الأراجوز » لشهدى أفندى لكتابة خطاب لابنه بهلول . مشهد « الأراجوز » فى القهوة بعد تعاطيه الحبوب المنشطة للجنس وفشله فى الاقتراب من « أنعام » (ميرفت أمين) وعلى صوت أم كلثوم « يا ظالمنى » . . وغيرها من المشاهد التي تكاملت فى معطياتها الرئيسية والمسموعة وفى نسيج مترابط يثير الانفعالات الوجدانية لدى المتلقى دون تكلف أو تعمد .

على المستوى التفسيري يتخذ صانعو الفيلم ومخرجه على وجه الخصوص (وهو صاحب الفكرة) « الأراجوز » - كلعبة شعبية واسعة الانتشار - وسيلة للتعبير عن رؤية نقدية اجتماعية للمجتمع المصرى طوال العقود الثلاثة الماضية وبالتحديد منذ قبيل نكسة يونيو ٦٧ وحتى ما بعد عبور ٦ أكتوبر وما صاحب هذه الفترة من ظواهر اقتصادية ، واجتماعية كبرى . وهنا نخرج الى اشكالية توظيف التراث الشعبى فى السينما المصرية .

نعود للتذكير بأن السينما المصرية على طول تاريخها ، لم ترتقى فى تعاملها مع تراثنا الشعبى الى مستوى « المواجهة » مع هذا التراث ،

ياحلاوة عليه

خبا البقرة ٠٠ بين رجله

وهو ، المهموم بقضية الوطن (نكسة يونيو ٦٧) :

مونولوج : الحرب انتهت ٠٠ حثول ايه
بكرا للناس ٠٠ الدنيا ع الحلوة والمرّة ٠٠ وكل
ليل وله نهار ٠

وهو ، المعبر عن فرحة الشعب ، واعتزازه
بوطنيته (حرب الاستنزاف) :

مونولوج : أمال كانوا فكرينا ايه ؟ نسوان
حنط ايدينا على خدنا ونسكت !

وهو ، الداعي لتربية الجيل الطالع على عزة
النفس ، وحب الوطن ، والوعي بقضاياها
ومشاكله ، من خلال تعميم فكرة « أراجوز »
المدارس ، وتطويرها والخروج بها من عالم القرية
المحدود لآفاق الحضر والمدنية ٠

وهو ، في النهاية ، المنوط به تلقين الدرس
للطفل الوليد ، وتدريبه بشكل فعال ، لتستمر
المسيرة ، ويبقى صوت « الأراجوز » ويظل
ضميرا وحسا شعبيا ، يعبر عن الأحداث ،
ويواجهها بلا خوف أو خنوع ودون شوائب ٠

اذن نحن في « الأراجوز » أمام شكل جديد
لتوظيف التراث الشعبي وأدواته توظيفا نوعيا
ذا فاعلية عالية ، يرتفع بمستوى الوعي
الجماعي وإثارة الفكر حول مواقف عايشناها
وأحداث عاصرناها وقضايا لازال صداها يعلق
بالأذهان ، ولازال يدور حولها الجدل والنقاش ،
ولم يحسم بعد ، بدءا من نكسة ٦٧ . ومرورا
بحرب الاستنزاف ، وعبور أكتوبر العظيم ،
وتجربة الانفتاح الاقتصادي ، وانتهاء بمشكلاتنا
الاقتصادية الملحة والاجتماعية ، والوضع الراهن
لتجتمع الريف والمدنية وما شابهما من مظاهر
سلبية وممارسات خاطئة أبسط ما جنيتهما منها :
هجرة الأرض وتجريفها ، وهجرة أهلها الى
الخسارج تحت وهم التغيير وزعم التطوير
والتموين ، وظهور الطبقة الطفيلية المتسلطة التي
أهدرت كل القيم ، وأفسدت الأخلاق ، وعاثت
في الأرض فسادا لم نره من قبل ٠٠ لكن يبقى

وتجمد تعاملها عند حدود نقل الجدوة أو الحكاية
الشعبية ، وهذه لا تمثل سوى أداة ضمن مئات
الأدوات التراثية الغنية والتي ترحى كل أداة
منها بالعديد من الاستخدامات الدرامية ٠ لكن
تبقى موهبة المبدع ، وتوفر الرؤية لديه ،
وقدوته على التعامل مع المادة التراثية باستخدام
أدواته هو ٠٠ تبقى هذه العوامل الحدود الفاصلة
لتميز مبدع على آخر ٠

وفي إطار استخدام أو توظيف « الأراجوز »
بالتحديد في أفلامنا المصرية نذكر لمخرجنا الكبير
صلاح أبو سيف فيلم « الزوجة الثانية »
(انتاج ١٩٦٧) - الى جانب توظيفه لصندوق
الدنيا في نفس الفيلم - فظني ان لم تغضى الذاكرة
انه أول فيلم مصري يتم فيه توظيف إحدى المواد
التراثية توظيفا يرتقى الى مستوى الاستلهام
الجمالي شكلا وموضوعا ، فكان أراجوز أبو سيف
في هذا الفيلم بمثابة الضمير الحي أو المحرك
للأحداث ، والمعبر عن مكنونات النفس البشرية
(بطلة الفيلم سعاد حسني « فاطمة » في مواجهتها
لظلم العدة واستبداده صلاح منصور
« عثمان ») ٠

وبعد حوالي عشرين عاما يعود اليها « الأراجوز »
من فكرة وإخراج هاني لاشين ، الذي حقق من
خلاله أعلى وأعنى مستويات التوظيف للمادة
التراثية فأراجوزه هنا ، البطل الشعبي الهام :

أراجوز وشجيع والدنيا ميدان

فارس ٠٠ حارس ، واقف دهبان

إذا كانت الدنيا مكان ، وزمان

باحمي الغلبانة ، والغلبان ٠٠

وهو ، لسان حال الناس ، المعبر عن قضاياهم
الاجتماعية :

عريس مخلع

طن مهنك

بحمرك ٠٠ بحبة جوز

وهو ، كاشف الأعيب المنحرفين من أفراد
السلطة وأطماعهم :

شيخ الخفر

جميل عزيز بلا تداخل أو طغيان عنصر على آخر
أو تشويه أو نشاذ .

وعلى اعتبار أن الفيلم السينمائي « صورة »
فى المقام الأول ، لذا كن الاهتمام بعناصر تكوينها
من قبل مدير التصوير الشاب محسن أحمد ،
وتصميمه للاضاءة الموحية المعبرة عن الأحداث ،
والمتفاعلة معها بشكل ميز هذا الفيلم وجوه
الخاص ، الذى يحتاج دون شك لمصمم اضاءة
ومدير تصوير واعى بكل مفردات اللغة
السينمائية ، وعناصر البناء الدرامى ، وجماليات
التكوين السينمائى . وقد أثبت محسن أحمد
جدارته وكفاءته وسلامة حسه الفنى على طول
الفيلم وعرضه ، وعلى وجه الخصوص فى مشاهد :
المشهد الافتتاحى قبل الدخول لمنزل
« محمد جاد الكريم » وجو الفجر الشاعرى فى
القرية المصرية ، مشهد وجوه أهل القرية
الحزينة البائسة بعد نكسة ٦٧ وعلى وجه
محمد جاد الكريم فى منزله ، مشهد توليد
الجاموسة فى حظيرة أم رتيبة ، مشهد محمد
جاد الكريم فى القهوة بعدما فشل فى التقرب من
أنعام (كلوز أب على الوجه مع الاضاءة الامامية
المركزة على مقدم الوجه) ، مشهد الأراجوز
(محمد جاد الكريم) داخل صندوقه الخشبي
وقد أصابه المرض والاعياء الشديد ، مشهد اللقاء
الليلي بين بهلول وزميل دراسته على كورنيش
القاهرة ، مشهد المولد ومطاردة أنعام حتى
خروجها من القرية فى ظلامها الدامس . . وغيرها
من المشاهد التى أضفى عليها محسن أحمد من
حسه الفنى العالى ، ما صبغ على صور الفيلم قيما
جمالية لها وقعها الخاص على المشاهد ، وساهمت
الى حد بعيد فى توصيل القيم الفكرية - كما
أرادها الشمام ولاشين - لذهن المتفرج . . وهذه
رسالة .

ويأتى عنصر الديكور والملابس ، الذى صاغ
مقرراتهما الفنان الشاب رشدى حامد ، بشكل
أضفى على الفيلم ككل - خاصة فى مشاهد
القرية - نكهة خاصة ، اضافت لمصادقته الفكرية
والفنية جوانب أخرى ، ليخرج الينا الفيلم فى
كل متكامل فى : البيئة والأحداث والشخصيات ،
بشكل يلفت اليه الأنظار . والى جانب الديكورات

فى النهاية - رغم كل شيء - صوت الضمير الحى
الواعى المنزه عن الهوى والغرض ، صوت
« الأراجوز » الذى لايعرف العوج أو المهادنة
ينطلق مدويا فى الآفاق ، صارخا فى كل مكان
لعله ينجح فى افاقة الضمير الخرب من سباته
العميق . . قبل فوات الأوان .

على هذه القيمة الموضوعية القوية ، نسج
« عصام الشمام » خيوط سيناريو أراجوز
هانى لاشين ، فى احكام مشهدى جيد ، وسيطرة
فيلمية كاملة ، بلا حذقة أو تكلف أو وقوع فى
براسن التطويل الممل أو خلل البناء الدرامى
أو زج المشاهد الرتيبة أو الفاقعة الابهار التى
تهدف الى الترفيه والتسلية ، والتى يلجأ اليها
غالبية كتاب السيناريو عندنا ، ارضاء لمنتجى
أفلامهم ، ومخاطبة للجانب الحسى السفلى
للجمهور المقترب عليه ، ضمانا للقبال الجماهيرى
والتزاحم على شبك التذاكر . . وهذه قضية
أخرى .

واذا انتقلنا بالحديث عن المستوى الجمالى
للفيلم ، فالى جانب السيناريو المتميز لعصام
الشمام - وهو أحد عناصر الحبكة الجيدة التى
جاء عليها « الأراجوز » - نجد تميزا كبيرا على
المستوى التقنى ، وعلى وجه الخصوص مونتاج
المبدع الخبير كمال أبو العلا فى مشاهد :
الانتقال الزمنى لبهلول (هشام سليم) من مرحلة
الطفولة لمرحلة الشباب ، الانتقال من بؤرة
أحداث حرب ٦٧ الى النكسة كما بدت على
الوجوه ، جو رمضان قبيل حرب أكتوبر ثم اتمام
العبور العظيم ، زواج الأراجوز «محمد جاد الكريم»
من « أنعام » واتممه فى لقطتين ، مشهد أراجوز
المدارس وتوازى لقطاته بين الأراجوز والأطفال
ومظاهر من الحياة الريفية الحديثة (تبوير
الأرض وتجريفها ، والسطو عليها بالبناء) . .
وعلى العموم استطاع كمال أبو العلا من خلال
ضرباته المونتاجية الموفقة خلق الايقاع الملائم
والمناسب على محتوى المشاهد واللقطات وربطها
فى احكام وكمال مع شريط الموسيقى
التصويرية - التى وضعها عمار الشريعى -
والحواز والمؤثرات كما صاغها مهندس الصوت

ممكنة .. وهذا لا يأتي بطبيعة الحال بمعزل عن :
اقتناع الممثل أولا بالدور ، وموهبته التي فطر
عليها ، وفهمه لأبعاد الشخصية ، واستعداده
الذاتي لأدائها ، وأهم من هذا وذاك حب
الشخصية والتعاطف معها .. هكذا كان
عمر الشريف في أدائه المتميز واللافت للنظر ،
والذي استحق عليه كل تقدير وثناء من قبل
لجان التحكيم في المهرجانات الدولية التي عرض
بها « الأراجوز » .

ونظم عمر الشريف ، إذا وقفنا عند بعض
المشاهد أو اللقطات من الفيلم دون غيرها ، فهو
على طول الفيلم وعرضه استطاع ان يبعث فيه
حيوية وديناميكية شدت انتباه المتفرج حتى
النهاية .. حركة دائبة ونشاط ملحوظ وحضور
سينمائي يحسد عليه .. لكن لا يسعنا في هذا
المقام الا أن نشير الى بعض هذه المشاهد واللقطات
التي استوقفت انتباهنا بشكل ملحوظ « لتلقائية
الأداء نتيجة لتلقائية الدور ، وليس مجرد تلقائية
الممثل نفسه » - كما يقول بذلك الأستاذ
أحمد الحضري مترجما عن « تولي بار » في كتابه
« التمثيل أمام الكاميرا » - من هذه المشاهد
واللقطات : محمد جاد الكريم (عمر الشريف)
في منزله بعد نكسة ٦٧ في حزنه الظاهر على
وجهه والدفن داخله ومولوجه مع نفسه (الحرب
مانتهينش .. كل ليل وله نهار) مشهد استقبال
نجاح ابنه بهلول في الثانوية ، ونجاحه هو في
تعليم ابنه الوحيد ، مشهد املاء خطابه لابنه على
شهدي أفندي في ترفقه بابنه والعتاب عليه
(وحشتني قوى ياواد يا بهلول - كده برضه
يا وحش ماتجيش تشوف أبوك .. بهلول هو
الدنيا يا شهدى أفندي) ، مشهد استدعاء
أم رتيبة له لمعاونتها في توليد الجاموسة
(ياسيدى سعيد .. سهل عليها ساعتها
رفك عقدتها) ، مشهد تقربه في منزله من
أنعام وتمنى الزواج منها وتجلياته الفلسفية
العفوية (كان نفسى كل واحد يبقى نصين ..
نص راجل ونص ست عشان مايتخنقوش ..
أنا مسطول ، بس قلبى فايق) ، مشهد الأداء
داخل صندوق الأراجوز وقد ظهرت علامات

الرئيسية الكبيرة لمنزل محمد جاد الكريم ،
والقهوة الريفية ، وللموند ، ام يغفل رشدى حامد
فيمة الأكسسوارات الكبيرة منها والصغيرة ، كما
وضع على نفس الدرجة من الاهتمام ملابس
الأراجوز « محمد جاد الكريم » ، « انعم » ،
« بهلول » في القرية .. كما لم يغفل المظهر
الخارجي لشباب القرية بعد هجرته وعودته
للقرية في ملابسهم ومحتويات دورهم (مسجلات ،
فيديوهات ، مراوح كهربائية ، راديوهات ،
السخ) .

أما عنصر الموسيقى التصويرية ، فيأتي ضمن
عناصر الشريط الصوتي للفيلم الأخرى : الحوار
والمؤثرات الصوتية ، وليشيع على طول المستوى
الأفقى له ، جوا مفعما على مستوى السمع
بالأصوات المعبرة المنتقاة أو بالكلمة الدالة
الموحية ، أو بالمؤثر المشارك في نقل الرؤية
والتعبير عنها .. وقد ساعدت أشعار سيد حجاب
الموسى عمار الشريعى في اضفاء الحيوية
والسخونة والتفاعل الوجداني مع كل مشاهد
الفيلم ولقطاته ، والذي حفل بالعديد من القطع
الغنائية والموسيقية التي جاءت متميزة التأليف
بنيرة للمعاطف غنية بكل المعاني الانسانية ..
وفي شكل اتفق تماما مع المضمون الفكرى
للفيلم ، والتركيب الفنى له .. ففي مشاهد
الانكسار والانتصار كانت الأغاني الوطنية ، وفي
مشاهد رصد سبلبيات حياتنا الاجتماعية كانت
أغاني الأراجوز النقدية .. وهكذا وفق عنصر
الموسيقى وتم توظيفه بشكل واع وذكى .

نصل الى دور الأداء التمثيلي في الفيلم .. ومن
الطبيعى أن نقف طويلا لتأمل أداء النجم المصرى
العالمى عمر الشريف في دور الأراجوز
« محمد جاد الكريم » . قبل هذا يأتي بالطبع
دور المخرج هانى لاشين فى اقناع عمر الشريف
بالعودة للعمل فى فيلم مصرى ، وفى مثل هذا
الدور بالتحديد .. الدور صعب ويحتاج بلا شك
لقدرات خاصة فى الأداء وتلوين الصوت والتعبير
بالوجه والعين وبالإيماءة والإشارة والحركة
وطريقة الكلام واستعمال كل الحواس - ما ظهر
منها وما بطن - للوصول بالشخصية السينمائية
لأعلى درجات الاقتناع ، وتحقيق أقصى مصداقية

لند ، وفى تنافس شريف لنرى لها أحد أفضل ادوارها على شاشة السينما المصرية ، وعلى وجه التحديد فى مشهد مطاردة كامل الكسباني (أداء أحمد خليل) لها فى المولد والتقاءها بمحمد جاد الكريم - أداء هادى - وتعبير جيد بالكلمة والايماء ونظرات العينين ، مشهد ليلة بياتها الأولى بمنزل جاد الكريم وخوفها منه كرجل وحرصها على الاتفقد منزله كماوى ، مشهد السوق ومواجهتها لبهلول والكسباني بعد اكتشاف لعبتهما الحقة للايقاع بها والنيل منها ، مشهد كشف الأعيب لبهلول بسجته لأبيه وتأليب الناس عليه واحراق لافتات حملته الانتخابية : (ياناس بهلول سجن أبوه .. قولوا لبهلول ، جاد الكريم حيطلع لك أراجوز من بطن أنعام ..) وعلى الرغم من المساحة المحدودة لدور « أنعام » (ميرفت أمين) ، الا أنها خلال ماظهرت فيه من مشاهد ولقطات ، استطاعت أن تقف أمام الكاميرا فى ثوب مختلف ودور جديد ، أضاف لها وأضافت له .. وظنى أنها البداية الحقيقية للون آخر جديدة به « ميرفت أمين » دون غيرها من الممثلات المؤديات كتحصيل حاصل ! ..

وأمام هذا الثنائى الكبير - عمر الشريف ، ميرفت أمين - استطاع هشام سليم فى دور بهلول أن يقف بثبات وثقة بلا تلثم فى الأداء ، أو خوف من المواجهة ليشد هو الآخر انتباه المشاهدين لقدرته الملحوظة على التلون والتباين والانتقال بأبعاد الشخصية من نقيض الى نقيض كما رسمها سيناريو عصام الشماخ .. فهو ابن الأراجوز محمد جاد الكريم الفقير المدمم النائب من طين القرية ، ثم هو بهلول بك البرجوازى المتسلق نسيب ووريث الطبقة الارستقراطية الجديدة ..

ويأتى دور شهادى أفندى (أداء الممثل التقدير عبد العظيم عبد الحق) ليمثل حركة الوصل وأداة الاتصال بين عالم محمد جاد الكريم ، والعالم المحيط معلقا على الأحداث أو شارحا لخبائها أو مترجما لأحاسيس العامة من الشعب فى مجتمع القرية .. اضافة لكونه صوت الحكمة صاحب الخبرة المتطلع لغد أفضل .. مشاهد

الاعياء الشديد ، والهزال على محمد جاد الكريم وبرغم هذا لم يتخل عن دوره وسقط الناس ، مشهد تناوله العشاء مع ابنه « بهلول » فى رحاب حى الحسين (بهلول : أنا جبقى أزورك .. محمد جاد الكريم : .. تعبى بالوجه والعين يشد الانتباه بدون كلام) ، مشهد توسله الى الله ليحفظ له ابنه بهلول من الزلل وارتكاب الخطايا (يارب يالى حميت محمد .. يالى فديت اسماعيل .. احفظ لى ابنى) ، مشهد أراجوز المدارس الذى جمع فيه عمر الشريف بين الأداء التمثيلى الأخاذ والغناء الجماعى مع الاطفال والحركة الدائبة الموظفة ، مشهد تحديه لكل مظاهر السلبية واللامبالاة وتصميمه على أداء دوره رغم كل الظروف الصعبة (الى يفرط فى أرضه ، يبقى فرط فى عرضه .. وأنا لا يفرط فى الأرض ، ولا فى العرض) ، مشهد مواجهته فى السوق - لابنه بهلول الذى انغمس مع الطبقة الطفيلية وارتوى فى أحضان الخسة والقوادة (طز فيك يا بهلول .. طز فيك يا بنى) .. من أقوى اللحظات الدرامية وأعظمها تأثيرا ، والتي وصل فيها عمر الشريف الى قمة الأداء وعظمته فى هذا الفيلم على الرغم من أنها لقطة ، مشهد المواجهة - أيضا - مع ابنه بهلول فى أثناء حملته الانتخابية ليفند مزاعمه دون استعداد الناس عليه .. موقف عصيب وصعب يحتاج لأداء خاص .. وقد فعل عمر الشريف ، ثم المشهد قبل الأخير فى المستشفى وتلقفه لمولوده الجديد وصراعه بين حزنه الشديد على زوجته ، وبين أمله فى غد أفضل على يد هذا الوليد ، وأخيرا مشهد النهاية حيث يلقي ابنه الصغير من تجاربه وخبراته وفى نفس الوقت حرصه على المشاركة الفعالة من جانب الابن .. فالتلقين وسنده لايكفى ..

وكلها مشاهد تؤكد تفوق الفنان عمر الشريف ، وتفسر شد الانتباه الذى أصاب المتفرجين طوال عرض الفيلم ، مما صعب من مهمة (كاسط) الفنانين العاملين معه .. لكن تبقى - كما أسفلنا - الموهبة ، والاستعداد ، وحب الشخصية كعناصر متكاملة ميزت أداء الفنانة « ميرفت أمين » لدور « أنعام » ، لتقف أمام النجم عمر الشريف ندا

وتصورها المخرج وهذا يكفي في بعض الأحيان .

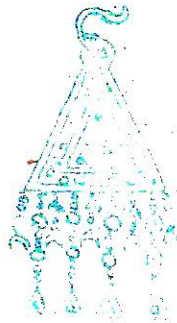
يبقى أن نشير إلى أن هذا الفيلم المتميز في فكرته ، وأدواته السردية ، وعناصره الفنية ، وطاقم فنانيه لم يأت على هذه الصورة المتكاملة من فراغ أو عدم ، فهذا التميز بدء مع فكرته التي جاء بها مخرجه هانى لاشين ليصيفها على الورق عصام الشماع . . لكن يبقى في النهاية عبء تحويل هذا الورق إلى شريط سينمائي على عاتق المخرج وحده ، والذي يعزى إليه أولا وأخيرا قبول الفيلم من جانب المشاهدين أو رفضه . . استحسانه أو استهجان . . الإعجاب به أو النفور منه .

بهذا « الأراجوز » استطاع هانى لاشين أن ينتزع منا القبول ، والاستحسان ، والإعجاب لتمام تكامله ودقة صياغته ومصادقية صنعه وبرغم ما قد يظهر من اختلافات في وجهات النظر على المستوى التفسيري للفيلم ، أو من هنات حول سينمائيته تقنيا ، إلا أن هانى لاشين يعتبر - في تصوري - أول سينمائي مصرى له السبق في وضع « أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى في السينما » تعاملًا يرتقى لمستوى « المواجهة مع التفجير » . . وقد أصاب .

لقطات منتقاة أضفت على الفيلم نكهة خاصة ، وكمالاً لم يفتقده .

أحمد خليل في دور « كامل الكسباني » - ابن الباشا السابق ، وعضو اللجنة المركزية في الاتحاد الاشتراكي ، ثم رجل الأعمال الانفتاحي المعروف - تميز في الأداء وجسد الشخصية بأفضل ما تكون ، في هدوء ورزانة ، وبلا أدنى حركات مفتعلة أو تشنجات . ولن ننسى له مشهد التفائه بأحدى الساقطات في مكتبه حين سألها : اسمك ايه يا حلوة ؟ فلما أجابته علق بقوله : برافو !! . . أداء ملفت للنظر استخدم فيه عينين زائعتين ، هزة رأسى خبيثة ، حركة يد حائرة . . وظننى أنه اكتشاف لنمط جديد من الشخصيات تحتاج إليه السينما المصرية الجادة .

أما سلوى خطاب في أدائها لدور « أماني » - الابنة الوحيدة المدللة لكامل الكسباني ، فقد أدت الدور في حدود ما طلب منها ، كذلك أبو الفتوح عمارة في دور « عواد » القروى المتمرد على نمط حياة الريف . وكذلك باقى طاقم الفنانين ، والمجاميع . وهذا لا يقلل من شأنهم ، بقدر ما يمثل التزامهم الكامل بحدود الدور وأبعاد الشخصية كما رسمها السيناريو ،



منمنمات عربية

إبراهيم حلمي

في الفترة من ٢ حتى ١١ يوليو ١٩٨٩ أقام الفنان (محمد بغدادى) معرضه المتميز بقاعة (جاليرى ايوارت) بمبنى الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وأعطاه الفنان اسم (منمنمات عربية) كعنوان يحدد اتجاهه الفنى .

لقد أثار اسم هذا المعرض كثيرا من التساؤلات التى دارت حول معنى عبارة (منمنمات عربية) ومدى ارتباطها بالتراث العربى . الذى ازدهر فى القرن السابع الهجرى فى عديد من المدارس التى ازدهر بها فن التصوير العربى الاسلامى ، التى كان من أشهر مبدعيها (يحيى بن محمود الواسطى) و (كمال الدين بهزاد) المعروفين .

كانت جميلة الا أنها تصلح لأن يوقع عليها أى فنان أوربى باستثناء بعض الأعمال التى اتخذت من الحرف العربى أداة للتعبير ، ولكن فى إطار تشكيل يستمد روحه من المنظور الأوربى للفن التشكيلي .

من هنا تفجرت فى داخل الفنان (محمد بغدادى) عدة أسئلة لربط الفن العربى بجذوره ومنابعه الأصيلة ، الممتدة عبر الزخارف العربية والخطوط والفن الشعبى ، ولهذا جادت ريشته بعدة لوحات فنية لتأكيد هذا الاتجاه نحو استلهام فنوننا من تراثنا القومى الخاص بأمة العرب والاسلام .

اهتم الفنان (محمد بغدادى) فى معرضه بإظهار مفاصل (عروسة المولد) فى ثلاث لوحات متتالية . كل لوحة تختلف عن الأخرى فى الرؤية الفنية ، من حيث الشكل واللون والزخرفة . فنرى فى إحداها أن زخرفة زى العروسة يتسم بالطابع الاسلامى ، كما نرى فى أخرى زخارف الحيامية ، وفى حين تمثل الخلفية فى اللوحة الأولى بالزهرة الاسلامية تبرز الخلفية فى اللوحة الثانية

يقول الفنان (محمد بغدادى) انه على الرغم من ان هذه التسمية لم تكن فى الحسبان ، وانما جاءت عفواً خاطر ، أثناء محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض ، الا أن هذه التساؤلات دفعت بالعقل نحو البحث عن أصل هذه الكلمة . فالمنم هو الشيء المزخرف المرقش ، ويقال كتاب منمى : أى منقوش ومزخرف . ويقال منمت الريح الرمال : أى خطتها وتركت عليها أثرا كالكناية ، والمنمة هى الخطوط القصيرة المتقاربة .

هذا المعرض جاء كمحاولة ليست الأولى ولا الأخيرة للخروج من مأزق هوية الفن العربى . ففي شتاء عام ١٩٨٨ التقى الفنان (محمد بغدادى) بالفنان الأسباني (فرناندو بريفيدر) . وكان قد حصل على الجائزة الأولى (حفر) فى بينالي القاهرة الثالث ، وعندما سأله عن أهم ما لفت نظره فى لوحات الفنانين العرب والمصريين على وجهه الخصوص قال له بأسمى ودعشة : كنت أعتقد اننى سأرى لوحات رائعة تمثل امتدادا وتطويرا لفنون الشرق الساحرة . لكننى وجدت لوحات وإن

وسراويلهن وأحذيتهن غير المألوفة الا فى كتب
فنون التراث العربى .

وفى احدى اللوحات اسمها (وفديناه بديج
عظيم) رسم الفنان (محمد بغدادى) لوحة كانت
أصولها منتشرة منذ ثلاثين سنة فى الموالد
الشعبية وهى لوحة (فداء سيدنا ابراهيم لابنه
اسماعيل) .

ان الألوان الجميلة واضحة وبارزة فى هذه
اللوحة ، وتتنغم مجموعة الألوان الصفراء
والزرقاء والحمراء فى اتساق منسجم .

لقد ضم المعرض لوحات أخرى كثيرة ، وهى
وان دلت على شىء فانما تدل على شيئين ، هما
اتساع خيال الفنان (محمد بغدادى) من ناحية ،
وخصب المأثور الشعبى والعربى من ناحية أخرى ،
والذى يرحب بكل من يحاول أن يرتاده من
الفنانين فى حب واحترام !!

اهتماما ملحوظا بعناصر مستوحاة من الفن الشعبى
التشكيلى ، كالديك ، والأبريق ، وحصان المولد ،
والكف ، والحجاب ، والسفينة ، وغيرها .

أما الشهر الكريم رمضان فقد رصد الفنان
(محمد بغدادى) فيه مظهرين من مظاهر الاحتفال
الشعبى فيه وذلك بلوحتين تعبيران عن فانوس
رمضان ، مزج فيهما الفنان اهتمامه بالحرف
العربى بالتصوير . وفى حين أحاطت لوحاته
الآيات القرآنية توسطت طفلتان بفانوسيهما
سطح اللوحة أمام مسجد وعدة منازل ، بينما
امتلات السماء بالنجوم وبرز فيها هلال الشهر
الفضيل بصورة واضحة جلية .

وفى لوحة أخرى بعنوان (وحوى يا وحوى)
رسم الفنان (محمد بغدادى) خمس فتيات
صغيرات مبتهجات بفانوس رمضان ، بحيث
يوجهن للناظر اليهن بأنهن قد خرجن توا من
احدى حكايات (ألف ليلة وليلة) ، بملايسهن

